الشخصية في الفن القصصي والروائي

عند سعدي المالح

د. سناء سلمان العبيدي



الشخصية في الفن القصصي والروائي

عند سعدي المالح

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4049)

العبيدي، سناء سلمان

الشخصية في الفن القصصي والروائي / سناء سلمان العبيدي .-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4049).

الواصفات:/ القصص العربية//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-165-7



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله | مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ | خلــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن | E-mail: darghidaa@gmail.com

الشخصية في الفن القصصي والروائي

عند سعدي المالح

د. سناء سلمان العبيدي

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

(يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا
الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ)

سورة المجادلة الآية:11.

صدق الله العظيم

الإهداء

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب
إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة
إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم
والدي العزيز
إلى من أرضعتني الحب والحنان
إلى رمز الحب وبلسم الشفاء
والدتي الحبيبة
إلى الروح التي سكنت روحي زوجي ((عثمان))
إلى جنتي في هذا العالم ابنتيّ ((نور وجنة))
إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي
إخوتي أخواتي)).
إليكم جميعا اهدي حصاد سفري.

سناء

الفهرس

الفصل الثالث

أبعاد الشخصية

المقدّمة

الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب، ولم يجعل له عوجاً، وأشهد أن لا إله إلاّ الله وحده لا شريك لـه، لا فوز إلاّ في طاعته، ولا عزَّ إلاّ في التذلل لعظمته، ولا غنى إلاّ في الافتقار إلى رحمته، ولا هدى إلاّ في الاستدلال بنوره، ولا فلاح إلاّ في الإخلاص لـه وتوحيده، وأشهد أنَّ محمداً عبده ورسوله، أرسله رحمةً للعالمين، وإماماً للمتقين، وحجَّةً على الخلائق أجمعين؛ وبعد:

فإنّ الرواية تشهد في وقتنا الحالي ازدهاراً جادّاً، يتمثل في كثرة النتاج الروائي ؛ وتعدُّد التناولات الأدبية النقديّة ؛ وهذه حالٌ نقيضة لما كانت عليه الرواية في مراحل النشوء الأولى التي اعترتها قلّة النتاج الروائي، وانعدام الدراسات الأدبيّة النقديّة حولها نتيجة للتغيُّرات الاجتماعية، والاقتصادية المتلاحقة، وكذلك اتساقاً مع طبيعة المجتمع العراقي.

وتأتي هذه الدراسة بعنوان (الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح) رافداً من روافد الدرس الأدبي النقدي في مجال الرواية ؛ وليس خافياً أنها مسبوقةٌ بجملة من الدراسات الأكاديميّة التي تعرَّضت للرواية.

وقد جاء اختياري لموضوع الدراسة تأكيداً على رغبةٍ عارمةٍ في النفس للدراسة النقدية، والتعامل مع معطياته الأدبيّة والنقديّة، وقد عضّد هذه الرغبة استجابتي لرأي الكثيرين من أساتذتي الذين أشاروا عليَّ بطَرْقِ الفنّ الروائي دراسة وبحثاً وتحليلاً منذ أن قدمت إلى الدراسات العُليا في الماجستير لأتمّ طريقي بها في الدكتوراه بما وفقني الله تعالى به ؛ وكان مما تمم الدافع لدي الرغبة في المشاركة ببضاعتي المزجاة في محاولة القيام بجهدٍ بحثي المتعلق بدراسة الشخصية في أعمال الأديب سعدي المالح الروائية والقصصية، كون الشخصية تسهم في صنع الحدث، تؤثر فيه وتتأثر به بما يؤدي إلى إعادة صياغة جدلية الحياة، وأن دراسة الشخصية ستوضح إلى أيّ مدىً نجح الكاتب العراقي في رسم الشخصيات وما تواجهه من مشاكل وتعانيه من إحباطات، كذلك شعورها بالسعادة

والفرح إذا ما مرت بمواقف ولدت لها هذه الحالة، ومن هذه الدوافع أيضاً كون الرواية مرشحة لأن تكون أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الإنسان العربي بكل همومه، إذ أن الشخصية تشكل عنصراً مهماً من عناصر العمل الروائي، فقد حاولت البحث عن دراسات تتعلق بالشخصية، لكي أدعم عملي البحثي بها ولأبرهن على أهمية الشخصية في تكوين النصّ القصصي.

أمّا الأعمال القصصية للكاتب سعدي المالح فهي عديدة ومتنوعة لكن التي رشحتها لتكون محور التطبيق والتحليل فهي:

(في انتظار فرج الله القهار) رواية.

(مدن وحقائب) مجموعة قصصية.

(حكايات من عنكاوا) مجموعة حكايات.

قد تكون هذه الأعمال المرشحة للتحليل نزرة مقارنة بما يملك الأديب من أعمال أخرى، لكنني وجدت فيها ما يخدم العمل النقدي والتحليلي الذي يظهر الغاية المنشودة من عملي البحثي.

وقسمت هذه الدراسة على تمهيدٍ يتضمن شطرين الأول: مدخل إلى تحديد مفهوم الشخصية الرّوائية بشكل عام والآراء المختلفة حول مفهومها، أمّا الشطر الثاني مكان عن سيرة الأديب سعدي المالح الأدبية واهم مدوناته الأدبية المختلفة وأعماله الفكرية الأخرى لنتعرّف على مدى إجادة كتّابنا وأدبائنا العراقيين في عملهم الأدبي إلى جانب الاهتمامات والمواهب الأخرى التي يمتلكونها.

والدراسة تحتوي كذلك على ثلاثة فصول، كان الفصل الأول منها مختصاً بأنماط الشخصية إذ تعدد أنماطها في كلّ أنواع السّرود المعروفة كالقصّة والرواية فاخترت منها: الشخصية النامية، والشّخصية الثابتة، والشخصية الرّمزية

والفصل الثاني كان عن أساليب تقديم الشخصية وتتحدد هذه الأساليب بالسرد(الموضوعي،والذاتي)، والوصف ويشتمل على أنواع هي: (الوصف الموضوعيّ، الوصف الذّاتيّ، الوصف البسيط، والوصف المركّب). والحوار(الحوار الخارجي، الحوار

المركّب (الوصفيّ التحليليّ)، الحوار التّرميزيّ، الحوار الدّاخليّ (الفرديّ الأحادي) المونولوج، تيار الوعي، الارتجاع) أمّا الفصل الثالث فخصصته لأبعاد الشخصية وهو مصطلح تصويريا وانتشر هذا المصطلح بين النقاد ليقصد به الجوانب الثلاثة التي تتكون منها الشخصية بصفة عامة وهي: (الجانب الخارجي،والجانب الداخلي (النفسي والفكري)، (والجانب الاجتماعي).

وفي الخاتمة أوجزت النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث، وقد ذيلت ذلك كلّه بفهرس للمصادر والمراجع، ثم ثبت بالموضوعات.

ومما تحسن الإشارة إليه في طريقة كتابة البحث ما يأتي:

اعتمدت الإشارة إلى المصدر أو المرجع بإيراد معلوماته الكاملة عند أول ورودٍ له، وفي المرات الأخرى، أكتفي بعنوان الكتاب، ورقم الصفحة.

لجأت إلى الاهتمام باكتمال الفكرة عند نقل النص الروائي، ووازنت بين طول المنقول أو قصره، والهدف المراد التعبير عنه.

رتّبت المصادر والمراجع في ثبتها بالنظر إلى عنوان الكتاب، وهذا أدعى للصواب.

أهم المصادر التي وظّفتها في عملي البحثي فهي:

الشخصية، ريتشاد. د. س لازاردس، ترجمة سعيد محمد غنيم ود. محمد عثمان نجاتي: دار الشروق،بيروت،1981.

مقولات السرد الأدبي، تودوروف،، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المغرب العددان8،9 لسنة 1988.

الاتجاه الواقعيّ في الرواية العراقية، د. عمر احمد الطالب، دار العودة، بيروت، ط1،1971.

الأثر المفتوح، أمبرطو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، 2011، ط1.

أركان القصة، فورستر، ترجمة:كمال عياد جاد مطبعة الوحدة، الفجالة،1960.

أضواء على الشخصية الإنسانية، نزار محمد سعيد العاني: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،1989.

بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي دار الجيل، القاهرة، (د.ت).

بناء الرواية، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،1988.

بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.

أمّا أهم الصعوبات التي واجهتني في مسيرتي البحثية فهي تتمثل في الإطار الأمني العام الذي تمر به بلادنا مما يعيق حرية التنقل بين المكتبات في مختلف المدن التي أجد فيها ضالتي مما جعلني أجد صعوبة في الحصول أو الوصول للكتب التي تخدم الدراسة.

وبسبب ظروف خاصة منعتني من الوصول واللقاء بالأديب سعدي المالح قبل وفاته ؛ مما حرم عملي من ملاحظات قيمة كانت ستقدم له الفائدة لو عُرض عليه لكنني التقيت بعائلته فيما بعد لأستقي منهم ما أصبو إليه.

وأخيراً وليس آخراً أقدم شكري وامتناني لأستاذي ووالدي ومشرفي د. صالح علي حسين، الذي لم يبخل عليّ بجهده، ووقته كلما استعنت به لإغناء الدراسة بالمعلومات والملاحظات القيمة، فجزاه الله تعالى خير الجزاء.

التمهيد

مُدخل إلى تحديد مفهوم الشخصية الرّوائية:

يشتقّ لفظ الشخصية في اللغة العربية من شخص يشخص شُخوصاً أي ارتفع وخرج من موضع إلى غيره[1]، والشّخص سواء الإنسان كسواه من بعد[2] ويسمّى شخصاً: كلّ جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات[3]. وهذا المعنى اللغويّ يعطي لمفهوم الشخصيّة الحدّ الأدنى أو الطبقة السّطحية البسيطة من المفهوم.

إنّ مفهوم الشخصية متعدّد الأبعاد يدرس جزء منه في علم النفس وجزء آخر في علم الاجتماع وثالث في اللغة[4]، وفي بقية العلوم المهتمة بالشخصيّة ومشكلاتها، إذ حاول منظّرو الشخصية فهم سلوك الإنسان عن طريق التمعّن في العلاقات المعقدة بين الجوانب المختلفة لوظائف الفرد التي تتضمن التعلم والإدراك والدافعيّة، والبحث في الشخصية هو ليس دراسة الادراك بل هو دراسة كيف يختلف الأفراد في ادراكهم، فدراسة الشخصية لا تركّز على عملية سايكولوجية معينة فحسب بل وعلى العلاقات بين عمليات مختلفة[5] فقد اهتمّت تعاريف الشخصية بالتّركيز على اتجاهين هما:[6]

---

(1) يُنظر: الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) الجوهريّ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مادة(شخص)، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1981.

(2) يُنظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، مادّة شخص دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979.

(3) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (شخص)، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956.

(4) يُنظر: جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة، مجلة فصول، القاهرة، العدد 4 لسنة 1997: 48.

(5) يُنظر: الإنسان من هو، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 11:1984.

(6) يُنظر: الشخصية، ريتشاد. د. س لازاردس، ترجمة سعيد محمد غنيم ود. محمد عثمان لجاتي دار الشروق، بيروت، 97:1981.

1- مظهر الشخصية الذي يركّز على السلوك العام للشخصية وملاحظة نشاطاته المختلفة ملاحظة خارجية.

2- جوهر الشخصية الذي يركز على الطبيعة الداخلية للشخصية ومعرفة نزعاتها ورغباتها وما تضمره من حساسيات وقيم وأفكار.

نظر كثير من الباحثين إلى الشخصية على أنها الدراسة العلمية للفروق الفردية المتعلّقة بالفكر والسلوك.[1]، لذا يحدّد علم نفس الشخصية بأنّه (علم دراسة الأفراد) مع تأكيد خصوصية الفرد الإنسانيّ التي عبّر عنها هنري موري بأبعاد ثلاثة تتقاطع في كلّ فرد إنسانيّ تشابهاً واختلافاً، وهذه الأبعاد هي[2]:

1-إنّ كل شخص يشبه الناس كلّهم في بعض الأشياء.

2- يشبه بعض الناس في بعض الأشياء.

3- لا يشبه أحداً فيما تبقّى من الأشياء.

تعدّ الشخصية المصدر الرئيس للظواهر الإنسانية التي تشمل في معظمها الميول والاستعدادات الجسمية والعقلية والنفسية التي يتفاعل بعضها مع بعض الآخر، لتحقيق ذاتيتها وأسلوبها الخاص للتكيّف مع البيئة الاجتماعية[3] والتعبير عن طبيعتها إذ تتضمّن الشخصية أربعة مكونات هي:[4]

---

(1) يُنظر: الإنسان من هو:13.

(2) يُنظر: أضواء على الشخصية الإنسانية، نزار محمد سعيد العاني . دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989: 5-6.

(3) يُنظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، دار المسيرة، ط1، بيروت، 1982:11-12.

(4) يُنظر: الشخصية والصحة النفسية، عطية محمود، وعبدة ميخائيل رزق، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960:8-12.

- المكونات الجسمية التي تتعلّق بالشكل العام للفرد وصحته من الناحية الجسمية، أي نموه الجسميّ من حيث الطول والوزن واتساق الأعضاء، وكيف تتماثل هذه الصفات مع بعضها لتعبير عن خصائصها.
- المكونات المعرفية (العقلية) التي تتعلق بالوظائف العقلية كالذكاء العام والقدرات الخاصة المتعلقة بالمستوى الذهني.
- المكونات الانفعالية التي تتعلق بأساليب النشاط الانفعاليّ النزوعيّ التي يمكن تعينها بالدوافع المختلفة إذ يظهر هذا المكوّن ميول الشخصية ورغباتها وصفاتها الانفعالية، وهي التي تظهر على سطح الشخصية.
- المكونات البيئية (العواطف والاتجاهات والقيم) التي تتعلّق بالبيئة الخاصة بالشخصية كالأسرة والمدرسة ومن ثم المجتمع الكبير(البيئة العامة)، وهي التي تعطي للمكوّنات الأخرى وسيلة للتعبير عن خصوصياتها.

يحدّد يونك أربع وظائف نفسية للشخصية هي: التفكير، والوجدان، والحسّ، أو الإلهام، والحدس) فلكلّ فرد حياته العقلية بهذه الوظائف.[1]

لقد أثرت النظريات الأدبية المختلفة بهذا المفهوم، وتعاملت مع مصطلح (الشخصية) على وفق منطلقات وتصورات مختلفة يمكن حصرها في ثلاثة محاور هي[2]:

هناك من يرى أنّ الشخصية كائن بشريّ يعيش في مكان وزمان معينين.

ويرى آخرون أنّ الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرّغ يكتسب مدلوله من البناء الروائيّ الذي يمدّه بالهوية.

---

(1) يُنظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي:32.

(2) يُنظر: حركة الشخوص في الشرق المتوسط، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 27، لسنة 2000: 86.

ويرى فريق ثالث أنّ الشخصية متكوّنة من عناصر السنية، وهي مجمل العلاقة ما بين العلامات الواردة في النص الروائيّ، أي أنّها ليست رمزاً لهيكل بشري له ذات متميزة.

تعدّ الشخصية عصب الحياة في النصوص السرديّة جميعاً كالرواية والقصّة وغيرها من السّرود الأخرى، ومحور الحركة فيها، وهي التي تقول وتفعل وتفكّر، وتقود الرواية خاصّة من بدايتها إلى نهايتها[1] فهي بذلك ((مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار العامة))[2]، وتعدّ ركناً مهماً من أركان العمل السرديّ عموماً والروائيّ خصوصاً، إذ يعدّها تودوروف:((موضوع القضية السردية))[3] المركزيّ، وذهب رولان بارت إلى أبعد من ذلك إذ يجد أنّه ((لا يوجد سرد في العالم من دون شخصيات))[4]، وهي بذلك تشكل عمود البناء الروائيّ وأساسه وتمثّل ((مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها تغدو الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة والوصف التقريريّ والشّعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنسانيّ، المؤثّرة في حركة الأحداث.))[5]

تقيم الشخصية علاقات وطيدة مع بقية العناصر السرديّة إذ ترتبط بالحدث ارتباطاً وثيقاً حيث أنّ ((طبيعة الشّخصيات وقدراتها بوجه عامّ تأتي بالمقدار الذي يتطلّبه

(1) يُنظر: موضوعات في الإنشاء الأدبيّ الحديث، أحمد الخوص، المطبعة العلمية، ط1، دمشق، 1994:120.

(2) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، مطبعة نهض ة مصر، القاهرة، 1973: 562.

(3) مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات دار الاختلاف ط1، الدار البيضاء، 2005:73.

(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياش، مجلة العرب، الفكر العالمي، بيروت، العدد (5) لسنة 1989: 19.

(5) بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة / 1982:107.

الحدث))[1] فهي بشكل عامّ كائن إنسانيّ يتحرّك في سياق الأحداث[2]، ويمثّل الحوار حديث الشخصيّة وهو يوحي بانتمائها الثقافيّ والاجتماعيّ وظرفها النفسي.

وما الحدث وركيزتاه الزّمان والمكان سوى حركة الشخصيّة عبر بيئة مكانية وظلّ سقف زمانيّ ما[3]، لذا تتقاطع عند الشخصية العناصر الشكلية كافة بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية[4].

لقد تطوّرت الشخصيّة في النقد القصصيّ والروائيّ الحديثين، إذ أخذ مصطلحها بالاختفاء ليحلّ محله مصطلح (الفاعل) أو (المُمثل)[5] بل أصبحت مجرد رقم أو حرف من دون علامات شخصية فارقة.[6]

ومما سبق فالشخصية المحور الذي تدور حوله الرواية كلّها ويكشف الحدث عن نوازعها وتوجّهاتها، فهي بذلك الفاعل الأساس في جوهر العمل السرديّ، ويكون الحدث فعلها ومركز عملها، وتتحرّك عبر الفضاء السرديّ الروائيّ والقصصيّ بما فيه من الزمان والمكان لتعبّر عن الرؤية السّردية للروائيّ والقاص.

---

(1) بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي دار الجيل، القاهرة، (د.ت):16.

(2) يُنظر: القصة والرواية، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، 1980:27.

(3) يُنظر: رسم الشخصية في رواية المعركة، د. صبري مسلم حمادي، مجلة التربية والتعليم، كلية التربية جامعة الموصل، العدد 7، لسنة 1989: 45.

(4) يُنظر: بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990:20.

(5) يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب العربيّ، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء، 1985:125.

(6) يُنظر: مستويات النّص السرديّ الأدبيّ، جان لينتفلت، ترجمة: رشيد منـدر، مجلة آفاق المغرب، العددان 8، 9 لسنة 1988: 87.

سعدي المالح حياته، ومدونته الأدبية والإبداعية

وهو سعدي بويا توما المالح ، دخل مدرسة عنكاوا الابتدائية في عام 1957 وتخرج منهـا سـنة 1963 ودرس في متوسـطة صـلاح الـدين في أربيـل للـسنوات 1963-1967،وبعدها تقدم لدار المعلمين الابتدائية في أربيل وتخرج منها سنة 1970.

أكمل دراسته العليا في موسكو فحصل على ماجستير في الإبـداع الأدبـي (النثـر الفني) من معهد غوركي للآداب التابع لاتحاد الكتاب الـسوفييت في موسـكو وموضـوع الرسالة الإبداعية (حكايات من عنكاوا)، وهي مجموعة قـصص قـصيرة، وحـصل علـى دبلوم لغة روسية (سنة دراسية كاملة) من الكلية التحضيرية بجامعة فـارونيش في الاتحـاد السوفيتي السابق، ثم أكمل دراسته العليا للحصول على الدكتوراه في فقه اللغـة والأدب ومجال اختصاصه الأدب العربي المعاصر من معهد الاستـشراق التـابع لأكاديميـة العلـوم السوفيتية سابقا (الروسية حاليـا) في موسـكو، وموضـوع الاطروحـة الأكاديميـة: الأدب العراقي المعاصر في المنفى ودرس لمدة سنة دراسية كاملة 1989 – 1990 في كلية فانييـه في مونتريال بكندا للحصول على دبلوم لغة فرنسية، وكذلك حصل على دبلوم لغة انكليزية في عام 1990 من كلية بلاتون في مونتريـال بكنـدا خـلال سـنة دراسـية كاملـة، وخـلال السنوات 1983 – 1986.

وأثناء دراسته في موسكو عمل في إذاعة موسكو معلقاً سياسياً، ثم مترجماً في عـدد من الصحف والمجلات الـسوفيتيه الـصادرة آنـذاك بالعربيـة، وعمـل مراسـلاً لعـدد مـن الصحف والمجلات العربيـة في بغـداد،وبيروت، والقـاهرة، ودمـشق، وقـبرص، وخـلال السنوات 1983-1987 عمل مترجماً للأدب من الروسية إلى العربيـة في دار قـوس قـزح رادوغا في موسكو، ومن ثم في فرعها في طشقند (اوزبكستان)، وخلال السنوات 1986-1987 عمل أستاذ للأدب العربي في كلية الدراسات الشرقية في جامعة طشقند، وعمل في جامعة الفاتح في طرابلس أستاذ الأدب واللغة الروسية والترجمة في مركـز اللغـات (كليـة التربية) للسنوات 1987-1989، وفي سنة 1990 كان رئـيس مجلـس إدارة ورئـيس تحريـر

جريدة المرآة الأسبوعية الصادرة في مونترال لمدة عشر سنوات، ورئيس تحرير مجلة عشتار في عام 1999 الثقافية الصادرة في كندا.

كما كان له صلات تعاون مع العديد من الصحف ومنها: الشرق الأوسط، الزمان، الاتحاد الإماراتية، لابرس الفرنسية في كندا، وإيلاف وهي صحيفة الكترونية تصدر في لندن وباريس،وعمل في 1999 – 2001 مستشار إعلامي بوزارة الداخلية في أبو ظبي في الإمارات العربية المتحدة، وخلال الأعوام 2003-2005 عمل مدرس لغة عربية للأجانب (الناطقين بالفرنسية والانكليزية) وفق منهاج خاص من تأليفه في المدرسة العربية في مونتريال،ومترجم معتمد من الحكومة الكندية (عربي – انكليزي – فرنسي – روسي – كردي) في مونتريال بكندا، وفي جامعة صلاح الدين بأربيل عمل كأستاذ للأدب المقارن ورئيس قسم اللغة الانكليزية في كلية اللغات منذ عام 2005 وأخيراً عين مدير عام للمديرية العامة للثقافة السريانية في عنكاوا التابعة لوزارة الثقافة في إقليم كوردستان العراق، وفيما يخص حياته الاجتماعية فهو متزوج وله أبناء، زوجته الأولى ابنة عمّه وأبنته الكبرى في كندا، وزوجته الثانية روسية الأصل وابنه منها في روسيا حالياً، وزوجته الأخيرة كوردية مسيحية وولده الأخير منها في أربيل، ومن مؤلفاته:

1- الظل الآخر لإنسان آخر مجموعة قصص بغداد 1971.

2- مدائن الشوق والغربة مجموعة قصص بغداد1973.

3- أبطال قلعة الشقيف رواية وثائقية القدس 1984.

4- يوميات بيروت رواية مذكرات موسكو 1983 بالروسية.

5- حكايات من عنكاوا مجموعة قصص عنكاوا 2005.

6- الأدب العراقي في المنفى 1976-1986 دراسة نقدية موسكو 1986.

7- مدن وحقائب قصص مختارة مونتريال كندا 1994.

8- الينابيع الأولى.. تجربة قصصية مخطوط.

9- في انتظار فرج الله القهار رواية بيروت 2006.

10- في الأصل والفصل وملاحظات أخرى اربيل 1997 = عنكاوا في الأصل والفصل.
11- الكلدان من الوثنية إلى الإسلام اربيل 1998.
12- مدخل لدراسة تاريخ عنكاوا بحث في مجلة عشتار 1999 كندا.
13- الأشوريون من سقوط نينوى حتى دخولهم المسيحية بحث في مجلة عشتار حويوديو 1997 ستوكهولم-السويد.
14- عمّكا رواية بيروت 2013.

اما ترجماته من الروسية فهي:

1- الإخوة والأخوات فيودور ابراموف رواية موسكو 1983.
2- بحار التايغا يوري كافلياف قصص طشقند 1983.
3- السيل الحديدي آ. سيرافيموفيتش رواية طشقند 1984.
4- كينتو ريتشي دوستيان قصص طشقند 1985.
5- ثلاث مسرحيات سوفيتية. اربوزوف سالينسكي موسكو 1986.
6- أجمل السفن يوري ريتخيو قصص طشقند 1986.
7- ناموس الخلود. نوادر دومبادزه رواية طشقند 1988.
8- ويطول اليوم اكثر من قرن. جنكيز ايتماتوف. رواية موسكو 1989.
9- ماراثون الريس. يوري يلتسن 2000.
10- قصائد لاسكندر بوشكين ورسول حمزاتوف وينوتوشنكو وانا اخماتوفا وماريتا سيفتايفا واندريه فيزنسينسكي. وغيرهم.
11- قصص وقصائد مترجمة لانار رسول رضا ونوادر ومبادرة وماريتا تسفيتايفا وفاضل اسكندر من الروسية.

وهناك ترجمات أخرى من الانكليزية مثل أدب الأطفال السويدي،والأدب السويدي اليوم ومقالات أخرى نشرت في جريدة المرآة التي كانت تصدر في مونتريال.

وهناك ترجمات من الكوردية وهي عشرات القصص والقصائد والمقالات لكتّاب اكراد. مثل عبد الله بشيو، وشيركوبيكس، ولطيف هلمت، ورفيق صابر، واحمد دلزار، ومحمد عارف، ومحمد مولود، وغيرهم.

كما أن هناك عدة مئات من المقالات والتحقيقات والدراسات واللقاءات والمواضيع المختلفة عن الأدب الكردي والثقافة الكردية وحقوق الإنسان في الصحف والمجلات مثل: الفاكهة،والراصد،والثقافة،والتآخي، وطريق الشعب، والفكر الجديد، وغيرها من عام 1970 وحتى مغادرته للعراق عام 1977،ومئات المقالات الأخرى، والتحقيقات والدراسات، والتعليقات واللقاءات الفكرية والسياسية عن الثقافة والأدب، والوضع السياسي العراقي نشرت في الصحف والإذاعات والمنتديات السوفيتية والعربية عندما كان في الاتحاد السوفيتي من عام 1977،وحتى عام 1989 وشارك في مؤتمرات عدة: منها مشاركة في مهرجان الثقافة العراقية في فلورنسا بايطاليا عام 1980، وفي مؤتمر اتحاد الكتاب الافرو أسيا في طشقند في 1982 وفي مؤتمر اتحاد الشباب للدول النامية في قرغيزيا في 1983،وفي مهرجان القصة العراقية في لندن عام 1996 ومهرجان الثقافة الأشورية في السويد عام 1998،وفي مؤتمر نظمته الجامعة السريانية في بيروت في 1998 تحت شعار الأشورية لغة وشعب وحضارة وهو عضو في نقابة الصحفيين العراقيين سابقاً، وعضو في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين السابق،ورئيس اتحاد الكتاب والصحفيين والفنانيين الديمقراطيين في المنفى فرع كندا،والولايات المتحدة للسنوات 1989-1990،وعضو في نقابة صحفي كوردستان،وله علاقات واسعة مع عدد كبير من السياسيين والصحفيين،والكتّاب العرب، والأجانب في العراق، والدول العربية والأوروبية، ودول آسيا الوسطى وكندا وأمريكا ومع عدد كبير من الكتّاب الكورد والسريان (*).

(*) استمدتُ هذه المعلومات من عائلة الأديب المغفور له بعد اللقاء بهم بتاريخ 21/ 7/ 2014 في أربيل، إضافة إلى المعلومات الموجودة في الصفحة الخاصة بالأديب على الموقع الالكتروني Almalh@yahoo.comwww.Sadee .

ووافاه الأجل في 29 / 5 / 2014 فانقطع بذلك عطاء أدبي من العطاءات الفيّاضة التي روت أرض العراق بأقلامها ولم تبخل عليها بإحساسها وفكرها ووجدانها لتعبر عنها وعمّا يعتريها من هموم وآلام لتوصلها إلى العالم أجمع، فتغمده الله بواسع رحمته وعفوه.

الفصل الأول

أنماط الشخصية

الفصل الأول

أنماط الشخصية

مُدخل:

تتعدّد أنماط الشخصيّة في كلّ أنواع السّرود المعروفة كالقصّة والرواية وغيرها إلى ما يأتي:[1]

- شخصية أساسية (الأبطال والشّخصيات المحورية).
- شخصية ثانوية (تقتصر على تأدية وظيفة في مشهد من المشاهد القصصية).

وقد تكون الشخصية: بسيطة يفهمها القارئ لأول وهلة، أو مركّبة يحتاج فهمها إلى إمعان النظر.[2]

ويقدم المصطفى جماهيري ستة أنماط للشخصية على وفق الآتي:[3]

1-شخصية مركزية أو رئيسة(البطل).

2- شخصية ثانوية(مساعدة).

3- شخصية جاهزة نمطية(جامدة).

4- شخصية نموذجية نامية(متطوّرة).

5-شخصية متوازنة نفسياً(سكونية).

6-شخصية معقدة (ديناميكية).

---

(1) يُنظر:الشّخصية، تودوروف، ترجمة: د. محمد فكري، مجلة الحرس الوطنيّ، العددان 189و 190 لسنة 1998: 107.

(2) يُنظر: بناء الرواية، موير:20.

(3) يُنظر: الشخصية في القصّة القصيرة، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9 لسنة 1991 114-115.

المبحث الأول

الشّخصية النّـامية

هي الشّخصية التي تتكشف تدريجياً من خلال القصة وتتطوّر بتطوّر أحداثها، ويكون تطوّرها عادة نتيجة تفاعلها المستمر مع الأحداث[1] إذ تظهر بصفاتها في الحكي وتكون قادرة على أداء الحدث بصورة فعّالة[2] وتستأثر هذه الشخصيّة بعناية السّارد الذي يخصّها من دون غيرها من الشّخصيات بقدر من الاهتمام، ويمنحها حضوراً واضحاً في السرد [3] لامتيازها بقدر من الفاعلية في الحدث السرديّ أكثر من غيرها.

وقد تتمثل هذه الشخصيّة بشخصية الكاتب الذي يقوم بمجموعة من السلوكيات التي تظهر ملامحه الداخلية في إطار الحدث، ويقع على عاتقه رسم الأحداث التي تبرز صفات هذه الشخصية من وصف يشمل خصال الشخصية الخارجية أو الجوانب الشكلية أي رسم ملامحها الخارجية فضلاً عن كشف دواخلها ومدى عمقها النفسي والفكريّ[4] لذا تتمتع هذه الشخصية بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة[5].

---

(1) يُنظر: فنّ القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979:104.

(2) يُنظر: الوجيز في دراسة القصص، ليدا ولتبيريد وتيزلي لويس، ترجمة:عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983:140.

(3) يُنظر: تحليل النص السرديّ، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010:56.

(4) يُنظر: النقد التطبيقيّ التحليليّ، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986:69.

(5) يُنظر: المرجع نفسه: 68.

وتسمّى هذه الشخصية بتسميات عـدّة: المـدورة أو المتحركـة أو الديناميكيـة[1] أو متعددة الأبعاد[2] أو المركبة[3] أو السّميكة[4].

والشخصية النامية في أعمال الأديب سعدي المالح نجدها عديـدة ؛ ذلـك لـدورها الفعّال في تسيير العمل الروائي / القصصي لذا نراها حاضرة في نصوصه، منها شخصية العجوز في رواية (في انتظار فرج الله القهار) أفضل أنموذج للشخصية النامية، إذ نمت هذه الشخصية وتطوّرت من مرحلة إلى مرحلة في مسيرة الروايـة، وقـد بـدأت في اسـتهلال الرواية على النحو الآتي:

((أصرّت العجوز المريضة على مرافقة ابنتيها لحضور القدّاس الاحتفـالي بعيـد الفصح، ولم تُجدِ نفعاً توسلاتهما في أن تتراجع عن مطلبها وتصلي في هذا العيد أيضاً في البيـت، كعادتهـا منـذ سـنوات طويلـة، منـذ أن تـسللت آلام الرومـاتيزم إلى مفاصـلها وأقعدتها. فرضخت ابنتاها لرغبتها وقررتا نقلها بالسيارة إلى الكنيسة الجديدة المـشيّدة في السنوات الأخيرة التي لم يتسنّ لها رؤيتها بعد. إلا أن رأس العجوز كانت يابسة إلى درجة أنها رفضت أيضاً هذا الاقتراح، وأصرّت على أن يمسكانها من ذراعيها ويساعدانها على المشي على قدميها إلى الكنيسة القديمة التي اعتادت الصلاة فيهـا طـوال حياتهـا. حجّتهـا الوحيدة كانت أن صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات))[5].

---

(1) يُنظر: النقد التطبيقيّ التحليليّ: 68.

(2) يُنظر:مدخل لدراسة الرواية جيريمي هو رثون، ترجمة: غازي درويش، دار الشؤون الثقافيـة العامـة، بغداد، 1996:71 .

(3) يُنظر:الدّراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنـشر، ط1، بيروت، 1972:444.

(4) يُنظر:الشخصية، تزفتيان، تودوروف، ترجمة: د. محمد فكري، مجلة الحرس الوطنيّ، العـددان 189، و 190، لسنة 1998: 107.

(5) في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2006: 7.

إنّ تحديد السارد للشخصيّة النامية بـ "العجوز" يوحي فيما يوحي به بدءاً أنها عاجزة، بشكل أو بآخر، عن التغيّر والتّبدل والتطور..، وذلك ببساطة من خلال اصرارها على القيام بأداء صلاة الفصح في الكنيسة القديمة، ورفضها تأدية هذه الصّلاة في الكنيسة الجديدة، فضلاً على تمسّكها الكامل بعدم الذهاب بالسيارة وإنما مشياً على قدميها وبمساندة من ابنتيها. هذا التّمسك بالقديم من قبل شخصيّة العجوز له مبرران: المبرر الأوّل أفصحت عنه الشخصيّة نفسُها عبر السّارد: "حجّتها الوحيدة كانت أنّ صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذّات"، وهذا فيه قدسيّة واضحة تتطابق مع الهدف من الذّهاب ألا وهو (الصّلاة)، ومع المكان الذي ستؤدّى فيه الصلاة (الكنيسة) وليس أيّ مكان آخر، وكذلك مع المناسبة نفسها إذ إنّها ليست مناسبة عاديّة، وإنّما هي (عيد الفصح)، وهذا ما يبرّر في رأيي اصرار الشخصية على التّمسك بالقَدامة (الكنيسة القديمة) دون الأخرى(الجديدة)، لِما للقدامة من رمزيّة في علاقتها بما هو روحيّ وقدسيّ ابتداءً بالأزياء التي يرتديها القائمون بالمراسيم الدينية، مروراً بطبيعة عمارة المكان وديكوراته، وانتهاءً بالبَخور وأنواع العطور وطبيعة الأناشيد التي تُتلى في الكنيسة. أمّا المبرر الثاني فيكمن على ما أرى في خلق نوع من التشاكل أي التشابه والتطابق ما بين الشخصيّة من جهة كونها (عجوزاً) أي (قديمة) وما بين المكان (الكنيسة) بوصفها (قديمةً) هي الأخرى، مما يعطي انسجاماً دلاليّاً يتوافق مع طبيعة الحدث (العيد) بوصفه مناسبة دينيّة (روحيّة) على مستوىً عالٍ من الرّمزيّة والروحانيّة والنورانيّة وهذا ما سنجده في المشهد التالي:

((في الأثناء هذه رأت العجوز، بعد أن فسح لها الكاهن مجال رؤية المذبح، الشمعة المشتعلة أمام تمثال المسيح الذي يتصدّر المذبح تتحرّك، ومن ثمّ ترتفع في فضاء الكنيسة فوق رؤوس المصلين الصامتين المستمعين إلى الإنجيل، وتقترب من مكان جلوس النساء. تروح الشمعة وتجيء في محاولة للبحث عن أحد، تابعتها العجوز بعينيها الزائغتين وهي

تصلي. بعد لحظات نزلت الشمعة وكأنها اهتدت إلى الشخص الذي كانت تبحث عنه، وحطّت أمام العجوز. رسمت علامة الصليب بيدها على وجهها وصدرها مندهشة وأغمضت عينيها غير مصدقة، لكنها عندما فتحت عينيها رأت الشمعة ما تزال واقفة أمامها، بالضبط مثلما في المرة الأولى، عندما ضاعت في ذلك الوادي وهي طفلة في الخامسة أو السادسة من عمرها)) [1].

في الكنائس بخاصّة غالباً ما تكون للشموع دلالات قويّة على مستويات عدّة من أهمّها: أنّ الشّمعة توحي بنوع من الفِداء، ذلك أنّها تفدي نفسها لتضيء، وهذا يتشاكل مع طبيعة شخصيّة السّيد المسيح عليه السّلام لِما تمتّع به من جانب بذله لنفسه من أجل إضاءة روح الإنسان والعالم والأشياء. كما أنّ الشّمعة تعدّ رمزاً بالغ الأهميّة من جهة كونها تحترق لتطّهر عِبر اضاءتها لما حولَها. كما أنّ الشّمعة مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى عوامل أو مستلزمات من خارجها لتقوم بعملها كتلك التي يتطلّبها القنديل أو الفانوس على سبيل التمثيل، وأهمّها الزيت، فضلاً على تمتّع الشمعة بنظافة ونقاوة عاليتين كونها لا تطلق رائحة ودخاناً من شأنهما إشاعة نوع من النفور في المكان الذي تتواجد فيه. وأيضاً لما تتمتّع به الشمعة من قِوام يكاد يكون رمزاً سماوياً في الثقافة الدينيّة المسيحيّة، إلى جانب ما تتركه طبيعة الشمعة من إحساس مدهش وساحر يتلاءم وطبيعة المناخ الدّيني.

تمثال المسيح وهو يتصدّر واجهة المذبح يمهّد لمشهد بثّ الحياة في الشمعة الماثلة بقوّة صدارتها من ناحية كونها شاخصة أمام التمثال نفسه الذي هو أكبر رمز في المكان- مشهدِ تحرّك هذه الشّمعة وتحليقها فوق رؤوس المصلّين، باحثة عن هدف بعينه، حتى حطّت أمام العجوز التي هالها ذلك من خلال عينيها الزائغتين ورسمها لعلامة الصليب على صدرها، واغماضها لعينيها في محاولة منها للخروج من هول هذا المشهد الغرائبيّ الأخّاذ الذي تمتزج فيه الدهشة بالرعب، وعدم التّصديق، كونه خارج كلّ واقعيّة

(1) في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2006: 7.

ومنطقيّة، بالتّصديق كونه يحدث في الكنيسة نفسها وأمام ناظري المسيح نفسه. أما اختيار الشمعة لشخصية العجوز من دون المصلّين كلّهم لتحطّ أمامها، فهو ايحاء، بمعنىً من المعاني، من السّارد بأنّ المسيح نفسه هو من أمر الشمعة باختيار العجوز، من جهة إفادة السّارد من المواصفات الشهيرة التي يتمتع بها السيد المسيح من حيث احياء الموتى، واشفاء المرضى...، وهذا الإيحاء يتناسب ويتوافق بسلاسة وأريحية مع الشخصيّة كونها عجوزاً طاعنة في السنّ، فضلاً على عجزها عن المشي دون مساعدة من ابنتيها، إلى جانب الإشارة المهمّة الأخرى التي أضافها السّارد: ".. بالضبط مثلما في المرة الأولى، عندما ضاعت في ذلك الوادي وهي طفلة في الخامسة أو السادسة من عمرها"، وكأنّه هنا يريد أن يضفي على الشخصية شيئاً من القدسيّة، وأنّ اختيار الشمعة لها في الكنيسة له علاقة بها تحديداً دون غيرها كونهما هي والشمعة على علاقة قديمة، في المرّة الأولى هدتها إلى طريق العودة وقتَ ضاعت في الوادي وهي طفلة، وها هي ثانية تحطّ أمامها لتضيء لها الطريق هذه المرة.

((كانت العجوز في كل هذا كأنها غير موجودة، تعيش الدهشة النورانية بكل تفاصيلها، وتشكر الربّ على هذه التجربة التي أدخلها فيها، غير أنها سألت نفسها محتارة غير مرّة: "من عساه يكون فرج الله، وماذا يريد مني؟" إلى أن تذكرت أخيراً أنّ اسم ذلك الوجه النورانيّ الذي ظهر للمرحوم زوجها عندما تعرّض لحادث سيارة، كان فرج الله. أجل كشف لها زوجها ذات مرة هذا السرّ الذي كان يتردد في البوح به أمام آخرين)) [1].

يبدو أنّ العلاقة ما بين طبيعة الشخصية النامية العاجزة عن الحركة والمشي لوحدها إلاّ بمساعدة من خارجها (من ابنتيها)، وامكانيات السّيد المسيح الخارقة التي منحه الله إيّاها، أخذت في المشهد آنف الذّكر منحىً أكثر وضوحاً من خلال تحقّق الرؤيا،

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 15.

(رؤيا) حركة الشمعة بكلّ ما تتمتع به من ادهاش، وتحوّلها إلى (رؤية) بالنسبة إلى الشخصيّة، تحوّلها إلى (تجربة)..: "كانت العجوز في كلّ هذا كأنّها غير موجودة، تعيش الدهشة النورانية بكلّ تفاصيلها، وتشكر الرّب على هذه التجربة التي أدخلها فيها...".

وما تساؤل الشخصيّة وحيرتها لأكثر من مرّة".. سألت نفسها محتارةً غير مرّة.." إلاّ تمهيد لظهور شخصيّة جديدة، شخصية فاعلة ودراماتيكيّة كانت على ما يبدو غائبة عن ذاكرة الشخصية النامية، أيقظتها التجربة النورانيّة التي أُدخِلت فيها الشخصية النامية، التجربة التي أجّجتها الشمعة، لتتساءل الشخصية النامية فيما بعد بوضوح كامل: "مَنْ عساهُ يكون فرجُ الله، وماذا يريد منّي؟"، تساؤل يفسّر في الوقت نفسه طبيعة الشمعة، والبغيةَ من وراء كون العجوز هي الهدف المقصود لهذه الشمعة التي هي فرج الله نفسه وقد اتّخذ من شمعة الكنيسة هيأةً له: ".. تذكّرت أخيراً أنّ اسم ذلك الوجه النورانيّ الذي ظهر للمرحوم زوجها عندما تعرّض لحادث سيارة، كان فرج الله..".

كنا تكلّمنا فيما سبق على طبيعة العلاقة ما بين قوى السيد المسيح الخارقة للعادة وبين طبيعة الشخصية النامية، من جهة عجزها، وهنا تتجرّد النتيجة بوصفها معادلاً موضوعيّاً للعلاقة ما بين تلكما الطبيعتين، من كلّ لَبْس وتتجلّى واضحةً عِبرَ:

((عندما انتهى القدّاس أسرعت ابنتاها إلى إمساكها من ساعديها ومساعدتها على النهوض. دفعتهما عنها قليلاً كمن يقول: "ليس الآن، لست بحاجة إليكما" ونهضت من تلقاء نفسها من دون عناء كبير، وراحت تمشي من دون مساعدة وإن كان ببطء ومشقة، وهي تصلي ولا تتحدث مع أحد أو تلتفت لأحد)) [1].

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 18.

الراوي، هنا، يطرح رؤية داخليّة عميقة وسطحيّة في آنٍ ما بين شخصيّتي؛ العجوز و فرج الله، يكمن عمق هذه الرؤية في أنّ العلاقة روحيّة سرّية وشخصيّة ما بين الشّخصيّتين، ذلك أنّ ما خارجهما معزول تماماً عن معرفة هذه العلاقة، أمّا سطحيّة هذه الرؤية فيكمن في كونها تجري في مكان عامّ معلوم (الكنيسة) ووسط حشد من الشّخوص (المصلّين)، وتندرج ضمن ما هو واقعيّ ألا وهو طقس عيد الفصح بكلّ ما يتمتّع به من شائعيّة وشساعة في الحضور.

يعمد الراوي إلى التّرويج لما هو يقينيّ أو ايمانيّ حلميّ غير معقول عبر شخصية العجوز التي نقلها من حالة عدم تصديقها لمشهد الشمعة الاستثنائيّ ووثوقها بواقعيّته: "أغمضت عينيها غير مُصدّقة"، إلى حالة الوثوق والتّصديق الكاملين، لأيمانها ووثوقها بـ (فرج الله) من خلال تجسّده أمامها في الكنيسة بوجهه النورانيّ، ومن خلال تذكّرها لواقعتين قديمتين له، الأولى تخصّها وقت تمثّل لها وهي طفلة قد أضاعت في الوادي طريقَ عودتها إلى البيت، والثانية تخصّ زوجها معه وقتَ تعرّض لحادث سيارة. هذا الترويج يُنقل عبر تحوّل ما هو حلميّ غرائبيّ (مشهد الشمعة والعجوز وفرج الله في الكنيسة) إلى فعل واقعيّ ملموس تجلّى في عودة العجوز من الكنيسة إلى بيتها ماشية على قدميها دون مساعدة من ابنتيها وسط تعجّب كلّ مَن صادفها في طريق عودتها، فكأنّ مشهد الكنيسة كان طريق الخلاص بالنسبة إلى شخصية العجوز، طريق روحها إلى السماء، وخلاصها من عجزها:

((في الطريق تعجب كلّ من صادفها، ولاسيما الذين رأوها تذهب إلى الكنيسة مسنودة على ابنتيها، بينما ترجع الآن وهي تمشي وحدها وابنتاها تسيران وراءها. واستطاعت فعلاً أن تقطع المسافة من الكنيسة إلى البيت بأقلّ من أربعين دقيقة، لكن ما إن وصلت البيت حتى وقعت أمام البيت لاهثة. هبّت ابنتاها لمساعدتها. قالت لهما: "أتركاني، أخبرا أخاكما أن يوصل وصيتي هذه إلى فرج الله القهار، فهو يعرفه، وأخرجت

من جيبها مظروفاً كانت تحمله معها دائماً، وقبل أن تسلمه ليد ابنتها الكبرى أسلمت الروح)) [1].

هذا التّحول انتهى بنُقْـلَة لا تبدو مُفاجئة، بالنسبة إلى تحليلنا- نقلةِ تهاوي شخصيّة العجوز وسقوطها: "ما إن وصلت البيت حتى وقعت أمام البيت لاهثةً..."، ذلك أنّ هذا السّقوط كان مهّد له الرّاوي لَمْحاً عبر تنامي الحَدث الروائيّ المتعلّق بهذه الشخصيّة ابتداءً من لقائها وهي طفلة ضائعة بفرج الله، مروراً بلقائه بالمرحوم زوجها، وانتهاءً بلقاء الكنيسة الذي كان الأخيرَ بالنسبة إلى هذه الشخصيّة: "أتركاني، أخبرا أخاكما أن يوصل وصيّتي هذه إلى فرج الله القهّار، فهو يعرفه، وأخرجت من جيبها مظروفاً كانت تحمله معها دائماً، وقبل أن تسلمه ليد ابنتها الكبرى أسلمت الرّوح"، لينتهي تنامي الحَدَث بالنسبة للشخصيّة النامية بسقوطها وموتها مع احتفاظ الراوي بعلاقة جديدة ستنشأ ما بين شخصيّتي الإبن (ابن العجوز)، وشخصية (فرج الله القهار)، في تلميح من الراوي إلى استمرار علاقة شخصيّة (الأب- زوج العجوز)، وشخصيّة (الزوجة العجوز) مع شخصية فرج الله، ولكن هذه المرّة عبر الإبن، وكأنّ في هذا الاستمرار نوعاً من توارث هذه العلاقة: "أخبرا أخاكُما أن يوصل وصيّتي هذه إلى فرج الله القهّار، فهو يعرفه...".

هذا التّداخل ما بين الوعي الباطني للراوي في بنائه للشخصية النامية،ووعيه بالعالم الخارجي كثّف كثيراً من مِسحة ما هو سرّيّ روحانيّ في ما هو واقعيّ معقول. الشخصيّة، هنا، عقائديةٌ رؤياويّة مظهرَها الراوي عبر نقلها من طبيعتها الواقعيّة الثابتة إلى طبيعة

(1) في انتظار فرج الله القهار: 18_ 19.

فوقيّة متحرّكة مُتخيَّلة، مادّاً إيّاها برطوبة وحُلميّة عاليين. الكنيسة بوصفها المكان الذي جرت فيه واقعة الشمعة وفرج الله أضفت نوعاً من الأسطرة على الشّخصية وهذا ما يشتغل على وفقه سرد ما بعد الحداثة، حيث تتخلّى الشّخصيات عن مواصفاتها للمكان مُنحلّةً في عناصر العمل السردي، كما يتخلّى المكان هو الآخر بدوره عن مواصفاته للشخصيات نفسها عبر تشكيل تبادليّ يتنقّل بالتّناوب بين ما هو (واقعيّ) و (تخييليّ).

العلاقة بين الشخصية والمكان، هنا، علاقة جدل وحوار وتأثّر وتأثير، علاقة تشرُّبٍ تصل إلى مستوى التّماهي مع المكان، إذ ما كان ليتمّ مشهد الشّخصية النّامية مع الشّمعة وفرج الله إلاّ في الكنيسة ليس من جهة كونها مكاناً وحسب، وإنما لكونها مكاناً رمزيّاً مقدّساً يضجّ بكلّ ما هو تخييليّ مدهش، وهذا ما منح الشخصيّة هويّة المكان ورمزيّته معاً.

من المعلوم أنّ مظهر الشّخصيّة يركّز أكثر ما يركّز على الإطار أو التصرّف العامّ للشخصية نفسها، فضلاً على ملاحظة تحرّكاتها ونشاطاتها المختلفة ملاحظةً ظاهريّة أو خارجيّة، فيما جوهر الشخصيّة يُعنى بالطبيعة الداخليّة للشخصية، ويهتمّ بمعرفة تطلّعاتها ونزعاتها وميولها، وما تكتنزه من أفكار وحسّاسيات وقيم. وهذان؛ مظهر الشّخصيّة وجوهرُها يرتبطان ارتباطاً وثيقاً لا بل نسيجيّاً مع سائر العناصر السّردية كونهما يرتبطان بالحدث نفسه ارتباطاً صميميّاً متنامياً، ومن هذا المنطلق تظهر شخصية الشاب في قصة ((ما اسم هذه الوردة؟)) من مجموعة ((مدن وحقائب)) بوصفها شخصية ناميةً، تنمو بين موقف قصصيّ وآخر على النحو الآتي:

((المطعم مزدحم، لكن بلا ضجيج، رفعتُ رأسي فوجدت نفسي أجلس قبالة حرف M أصفر نصب أمام مبنى ذي طراز معروف ينتشر في أماكن كثيرة من العالم. التفت يساراً فرأيت مبنى آخر ضخماً تحتلّ واجهته علامة معروفةٌ جداً، في كل مكان، تصطف أمامه، في ساحة كبيرة عشرات السيارات، كلها جديدة، لامعة، تغري العابر، أشحتُ ببصري عنها ناظراً إلى الأسفل، كان هناك كشك معدنيّ لهاتف عموميّ يرتجف من البرد وحده. ضحكت في سرّي، وقلت: ثلاثي أضواء المسرح! وسحبت الكرسيّ

الذي كنت أجلس عليه إلى الوراء قليلاً، فأصبح لصق آنية تحوي وروداً طبيعية لم أر مثلها من قبل. قرّبت أنفي منها وشممتها، كانت رائحة زكية تنبعث منها، ذكّرتني برائحة الزهور البرية في حقول القرية. قلت في نفسي: هذه الورود ستكون شاهدة على هذا اللقاء!. والتفت يمنة ويسرة، وقطفت وردة صغيرة من الآنية وقدّمتها إليها))[1].

بدءاً يحيلنا عنوان القصّة (ما اسمُ هذه الوردة؟) على عنوان رواية (اسم الوردة) لأمبرتو ايكو، احالةً استفهاميّة تتطلّب في النهاية جواباً ما يوصّف هذه الوردة ثمّ يسمّيها وقد يكون العكس صحيحاً، وهذا يعني أنّ الشخصيّة المتنامية ستتحرّك باتجاه هذا الهدف- التوصيف- الجواب، إذا ما أخذنا بنظر العناية والاعتبار أنّ التوصيف والجواب كلاهما يتطلّبان تنامياً متواصلاً كي يتحقّقا، أي يتطلّبان شخصية ناميةً تأخذ على عاتقها مثل هذه المهمّة. يُستهلّ المشهد بوصف فيه دقّة وملاحظة حسّاستان لبؤرة الحدث ألا وهي آنية الورد: "..فأصبحُ لصق آنية تحوي وروداً طبيعيّة لم أر مثلها من قبل. قرّبتُ أنفي منها وشممتها كانت رائحة زكيّة تنبعث منها، ذكّرتني برائحة الزهور البرية في حقول القرية"، هذا يعني أنّ السارد من فوره شرّع بالتمهيد للإجابة على السؤال (عنوان القصّة) من خلال بناء علاقة تنامت بسرعة لكنّها غير مباشرة في التّصريح، عِبر التلميح بالعلاقة ما بين (آنية الورود)، و(وردة عنوان القصّة)، فضلاً على توسيعه لهذه العلاقة عندما أضاف مُتذكّراً: "ذكّرتني برائحة الزهور البريّة في حقول القرية"، ملمّحاً بأنّ ورود المطعم محبوسة في آنية فيما زهور قريته حرّة في بريّة، فاتحاً بذلك المشهد على مكان أكثر تنامياً كونه أكبر حريّة إذا ما قارنّا ما بين المكانين: (المطعم) و (البريّة). ثمّ يقترب هذا التنامي بسرعة أكبر من خلال: ".. وقطفتُ وردة صغيرة من الآنية وقدّمتها لها".

القصة القصيرة تتطلّب مهارات عالية على مستوى اللعب السّردي، وإدارة الأحداث والشخصيّات، وبناء علاقات فيما بينها بكثافة كبيرة، مثلما تتطلّب فهماً عالياً

---

(1) مدن وحقائب، سعدي المالح، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009: 74.

ودقيقاً لمفهوم الشخصيّة من جهة كونها وجوداً بشريّاً مرتبطاً بزمان ومكان بعينيهما، تارةً، أو هي اطار يوفّر له البناء القصصيّ أو الروائيّ مدلولَه فيُكسِبه هويّته، تارة أخرى. وهذا ما تتمتّع به هذه القصّة، إذ يحوّل السّرد بذكاء عال من شخصيّة الشّاب إلى شخصيّة المرأة عبر وردة قدّمها إليها، وكأنّ القاصّ يريد أن يستفزّ شخصيّته النامية الثانية (المرأة) دافعاً إياها إلى التصريح بما يعتمل فيها، تصريح أشبه ما يكون بحوار داخليّ:

((عندما دعاني إلى العشاء، كنت أعرف، من أعماقي، ماذا سيقول لي، لأنّ الأمور كلّها نضجت في رأسه، مثلما نضجت في قلبي، وكنت أعرف جوابي له مسبقاً، ولهذا اخترت هذا المطعم، المطعم الذي تربطني به ذكريات كثيرة، لا علاقة لها به، مثلما تربطه، أيضاً، بذلك المطعم الذي سبق وأن دعاني إليه، ذكريات كثيرة، لا علاقة لي بها.

جلست معه في المطعم وأنا لا أشعر بوجوده، أسمع صوته وأحسّ بوجود الآخر، وأشعر أنّ هذه الكلمات تصلني بذلك الصوت، بتلك النبرات، بذلك الدفء، فتدخل إلى أعماقي وأتفاعل معها، وأقول له تلك الكلمة التي لا بدّ أن أقولها لنفترق..... في لحظة من لحظات الوعي المنفلت من إطار العلاقة تساءلت، إذا كنّا نحب بعضنا البعض لماذا ننتظر أن نتواجه بهذه الكلمة، فالذي يحبّ يدفن سرّه في داخله ليتحوّل إلى أعمال تسعد الآخر..))[1].

شخصيّة المرأة، هنا، توحي بوضوح بأنّها لا تزال مأخوذة بحبّها للآخر ذلك الذي لا تزال تسمع، عبر صوت الشابّ، نبراتِ صوته الدافئة التي من شأنها وحدها أن تحرّك مشاعرها وأعماقها: "أسمع صوته وأحسّ بوجود الآخر، وأشعر أنّ هذه الكلمات تصِلُني بذلك الصّوت، بتلك النّبرات، بذلك الدّفء، فتدخل إلى أعماقي وأتفاعل معها..."، هذا يعني أنها تتنامى مع المكان فحسبُ بدلالة: "... ولهذا اخترتُ هذا المطعم، المطعم الذي تربطني به ذكرياتٌ كثيرةٌ، لا علاقة لها به..."، تتنامى مع ماض، مع ذكريات، بعيداً عن

---

(1) مدن وحقائب: 77.

شخصية الشابّ الذي كان يتنامى كي يصل عبر كلمة يقولها لها من شأنها وحدها الإفصاح عن مشاعره تجاهها، منتظراً منها الكلمة نفسها، وهذا يعني أن شخصيته كانت تتنامى معها ومع المكان على حدّ سواء، على العكس من تناميها مع المكان- مكان ذكرياتها فقط. هو يتنامى مع حاضر المكان/ فيما هي كانت تتنامى مع ماضي المكان.

شخصيّة المرأة في أعماقها ترى الحبّ حالة صوفيّة يكتم فيها الحبيب حبّه عن حبيبه، وفي الوقت نفسه يظلّ يعمل بصمت على اسعاده دون أن يصرّح له علناً بهذا الحبّ وهذا العمل، وهذا يعني فيما يعنيه أنّ هذه الشخصية في ذروة تناميها الداخلي، فيما بالمقابل شخصيّة الشابّ في ذروة تناميها الخارجي.

تأخذ الشخصية النامية شكلاً آخر في ((حكايات من عنكاوا)) بسبب الطبيعة الحكائية الصرف التي تنتمي إليها هذه الحكايات، ففي حكاية ((شَعُو)) تنمو الشخصية بسرعة في مشهدين اثنين من مشاهدها، ففي المشهد الأول تظهر شخصية ((شَعُو)) على النحو الآتي:

((يجلس القرفصاء في فناء الدار على تخت قديم. أمامه صفيحة معدنية فارغة، منقلبة، ومغطاة بمنديل أبيض متسخ، تضع زوجته صحناً من الألمنيوم على الصفيحة، يحوي بضع سمكات صغيرة مقلية، تفوح منها رائحة الفلفل والبهار والدهن المحترق، يأخذ قدحاً ويسكب فيه من قربة، ذات بطن كبير وعنق رفيعة تنتهي بفم صغير، إلى النصف عرقاً، يرفع القدح في مواجهة عينيه، ويتأمل ما فيه لحظة بتمعن، يقرّبه من أنفه، يشمّ نكهة طيبة تجعله يعيش في نشوة. يقول في نفسه: إنه يشفي العليل. ثم يعيده راضياً إلى الصفيحة، يضيف إليه ماء بارداً من الجرّة، يصبح لونه "حليبياً" فاتحاً، يرفع الكأس ثانية، وينادي بفرح زوجته التي تنتقل من مكان إلى مكان في الحوش، تقوم بأعمال منزلية مختلفة)) [(1)].

---

(1) حكايات من عنكاوا، سعدي المالح، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2012: 29.

في هذا المشهد يظهر (الزوج) ليس الشخصيّة النامية والرئيسةَ فحسب بل المطلقة، ذلك أنّ (الزوجة) لا تظهر إلاّ بوصفها شخصيّة هامشيّة، ويكاد يكون وجودها لملء فراغ سرديّ في المشهد لا غير قياساً بـ(العرق) بوصفه مادّة وليس شخصيّة بشريّة، غير أنّه مع هذا له حضور قويّ من جهة أنّه، كما يبدو، يعتبر محوراً رئيساً في بناء هذا المشهد السّردي بسبب من الاهتمام الكبير الذي توليه إيّاه الشّخصيّة بوضوح تامّ:".. يأخذ قدحاً ويسكب فيه من قِربة.... إلى النّصف عَرَقاً، يرفع القدح في مواجهة عينيه، ويتأمّل ما فيه لحظةً بتمعّن، يقرّبه من أنفه، يشمّ نكهة طيبة تجعله يعيش في نشوة، يقول في نفسه: إنّه يشفي العليل"، هذا إذا ما علمنا أنّ حياة الشخصيّة وأسرتها تعتمد على تصنيع هذه المادّة وبيعها، بمعنى أنها تشكّل أهمّ مفصل لنموّ هذه الحياة وديمومتها، كونها مصدر العيش، كونها بالمعنى الآخر واحداً من مقوّمات الحياة النامية لهذه الشخصية، لا بل أهمّها، وهذا ما يوطّده المشهد الآتي:

((بالأمس صدّ زبائنه، لم يجهز العرق بعد. ونام ليلته قلقاً، مضطرباً كما في كلّ مرة، غير أنه نهض مع بزوغ الفجر. أخذ عدّة الصيد. واجه بصدره الطريق الشمالية المتجهة نحو الزاب الكبير. وما إن خرج من القرية حتى خلع حذاءه وشدّ الفردة الواحدة بالأخرى، وعلّقهما فوق كتفه وسار بخطوات واسعة، سريعة، كالجمل، ليقطع مسافة تزيد على عشرين كيلومتراً. في الطريق كان يغني، يصادف رعاة أو سابلة فيحدثهم، لكنه لا ينقطع عن التفكير في زبائنه، كيف سيواجههم حين عودته، بوجه أبيض أم أسود؟ وعاد في المساء مع بضع سمكات صغيرات، وقد خرزها بخيط رفيع، وعلّقها بصنارته فرحاً، منتشياً، مبتسماً، ومحيياً من يصادفه)) [1].

الشّخصية النامية، كما قدّمنا آنفاً، تعيش قلقاً واضطراباً دائمَين في كلّ مرّة لا يجهز فيها العرق بموعده المرتقب أو المحدّد، بسبب من حالة الحَرَج التي سيقع فيها مع زبائنه وكيف سيواجههم، وهذا أيضاً سيشكّل خللاً في ميزانيّته الماديّة التي على ما يبدو يسارع

(1) حكايات من عنكاوا: 32.

في كلّ مرّة يخذله فيها موعد نضوج العرق، إلى الذهاب لصيد السّمك سدّاً لقوت بيته وحياته، وهذا ما استهلّ به السّارد المشهد قبل الآنف موطئاً لهذا البديل:" تضع زوجته صحناً من الألومنيوم على الصفيحة، يحوي بضع سمكات مقليّة، تفوح منها رائحة الفلفل والبهار والدهن المحترق". شخصية (شَعُو) إذاً تنمو باتّجاهين، الأول باتجاه تصنيع العرق وبيعه بوصفه مورد الشّخصية الرئيس، وما يرافق ذلك من قلق واضطراب وحرج في حالة تعثر نضجه، والثاني باتّجاه صيد السّمك بوصفه البديل عن المورد الرئيس. الشخصيّة بعامّة، وشخصيّة شَعُو بخاصّة وما يماثلها، لا يمكن أن تتبلور إلاّ عبر مجمل العلاقات القائمة ما بين العلامات الموجودة في النصّ السرديّ، بمعنىً أوضح إنّ الشخصيّة ليست رمزاً لشكل أو هيأة بشريّة، وإنما هي، هنا، تلك العلامات المتناميّة العلاقات كـ: العَرق، السّمك، الصيد، الزبائن.

المبحث الثاني

الشّخصية الثابتة

هي شخصية ليست جوهريّة في التركيب العام للقصّة أو الرواية، تؤدّي وظيفة معينة ومحدّدة في التأثير في الحدث وتعزيزه وتعميق أبعاده ودفعه إلى الأمام، وفي اسقاط الضوء على الشخصيات النامية [1]، ويقع على عاتقها ((تصوير السّمات المتميزة للشخصيّة الرّئيسة حيث تسهم في اثراء شخصيّة البطل))[2]، وبذلك تقوم بدور تكميليّ مساعد لها أو معين لها وهي بصفة عامة أقلّ عمقاً من الشّخصية النامية[3]، إذ تبنى هذه الشّخصية حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغيّر طوال أحداث القصة فلا تؤثر في الأحداث ولا تأخذ منها شيئاً ولا تحتاج إلى تفسير أو تقديم ولا تحليل ولا بيان[4].

وعلى ذلك فهي لا تتغيّر في تكوينها ((إنما يحدث التغيير في علاقاتها بالشّخصيات الأخرى فحسب، أما تصرّفاتها فلها دائماً طابع واحد))[5] وهيئة واحدة، وتسمّى هذه الشخصيّة بمسميات عدّة بحسب مرجعية الدّارس وطبيعة مصطلحاته هي: المسطّحة [6] أو البسيطة غير المعقّدة[7]، والجامدة[1]، أو ذات المستوى الواحد[2]، أو غيرها من التسميات التي غالباً ما تتفق وطبيعة هذه الشّخصية في الحدث وعلاقته به.

---

(1) يُنظر:النقد التطبيقيّ التحليليّ:67.

(2) الوجيز في دراسة القصص:140.

(3) يُنظر: تحليل النصّ السردي:57.

(4) يُنظر: بناء الشخصيّة الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان: دار الحداثة، بيروت، 1986: 51.

(5) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 1976: 192-193.

(6) يُنظر: أركان القصة، فورستر، ترجمة:كمال عياد جاد، مطبعة الوحدة، الفجالة، 1960: 83.

(7) يُنظر: بناء الرواية، موير:20.

وعلى صعيد سرديات سعدي المالح فإنّه في تجربته الروائية في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) تنفتح الشخصيات على فضاءات متعددة ونامية دائماً، لذا من الصّعب العثور على شخصية ثابتة لا تتغيّر مع مسيرة الأحداث الروائيّة، وكذلك الحال في قصصه في ((مدن وحقائب)) حيث نجد أنّ الشخصيات كلّها في حركة دائبة تتلاءم مع موضوعات القصص المتوزّعة بين المدن (المكان) والحقائب (الحركة)، فهي شخصيات فيها حركة دائبة لا تثبت على حال واحدة مطلقاً.

أما في ((حكايات من عنكاوا)) التي هي مجموعة حكايات ذات طابع مكانيّ محدّد وواقعيّ في مرجعيّته، فيمكن أن نجد هذا النوع من الشّخصيات وذلك بحكم طبيعة الفعل السرديّ الذي تنهض عليه هذه الحكايات، فهي في الأغلب الأعمّ شخصيات منتزعة من مرجعيات واقعيّة معروفة لا يمكن التلاعب بحركتها داخل الحكاية، ففي حكاية ((الخالة فاتة)) تظهر طبيعة الشّخصية الثابتة بوضوح:

((تململت الخالة فاتة في فراشها كَمَنْ أصابته الحمى. ظلّت طوال الليل تتقلّب على يمينها ويسارها، ولم تغف، أفكار وخيالات عديدة كانت تعذبها. أحياناً تتجسد أمامها أشباح مفزعة، تخيفها وتجعلها تجلس في فراشها، تعيد قراءة آية الكرسي، وتستلقي في الفراش محاولة النوم، تتقلّب، على جنبيها، على ظهرها، بطنها، يصرّ التخت من تحتها، يرتفع صوته ليلتقي مع أصوات الأشباح. تجلس في فراشها من جديد، وتتطاير حمامات النوم من عينيها، بعيداً.))(3).

صحيح أنّ شخصية الخالة فاتة تبدو قلقة، متحوّلة، على الرّغم من كونها تعدّ هنا شخصيّة ثابتةً، وهذا مردّه إلى أنها شخصيّة القصة الرئيسة ومحور حدثها، غير أنّ هذا القلق والتّحول اللذين تتمتع بهما بسبب الوصف المتنامي الذي يعود إلى الراوي نفسه،

---

(1) يُنظر: أركان القصة:83، النقد التطبيقيّ التحليليّ:68.

(2) يُنظر: النقد الأدبيّ الحديث:566.

(3) حكايات من عنكاوا: 11.

وهذا يعني فيما يعنيه أنّ الراوي، هنا، هو الشخصيّة المتنامية من خلال الشخصيّة الثابتة الخالة فاتة، وهذا يعني أنها تؤدّي تأثيراً فاعلاً يعزّز جوهرية شخصية الراوي من خلال تقلباتها النفسية وأفكارها وخيالاتها وأشباح هواجسها..، مما عمّق خطاب القصّة ووضعه على مسارات أكثر دهشة وابهاراً، كما سلّط ضوءاً على طبيعة شخصيّة الراوي، وعمّق أيضاً العلاقة المتنامية للأحداث، وهذا ما جعل القصّة على مستوى عال من المقرؤيّة والنجاح والتداول ((حملت بقجتها على ظهرها ودَرَجَت في زقاق ضيق جداً، مظلم، نتن، تفوح منه رائحة المجاري المكشوفة، لا مخرج له كالعديد من أزقة القلعة، التي قلّما رأت نور الشمس. في هذا الزقاق، في الجانب الشرقي من القلعة، يقع البيت الذي تعيش فيه الخالة فاتة، وحدها منذ عشرين عاماً، بعد وفاة زوجها رسول العطار، الذي لم يخلّف لها أولاداً، ولا مورداً. تبيع الحجب في السوق القديمة، تتربع هناك ساعات طويلة، تعرض بضاعتها، حتى أصبح الجميع يعرفونها. تنزل من القلعة وتصعد إليها ما لا يقلّ عن مرّتين في اليوم، محتفظة ببعض حيوية الشباب، ولهذا ربما لا يزال الجميع يسمونها بـ (الخالة فاتة) رغم أنها تبلغ السبعين من العمر، ولهذا أيضاً هي الأخرى لا ترضى أن يناديها أحد بالجدّة، تشتمه، تصرخ في وجهه: ماذا تحسبني أيها الملعون، هل هزت كاروك والدك، يا ابن الكلب؟))[1]

إنّ ((للسّارد وظيفة العرض بالنسبة إلى أحداث الحكاية: إنّه المُحرِّك الملتزم إزاء القارئ. أمّا الشخصية التي تسهم عملياً في الأحداث فتقوم بوظيفة الفعل))[2]، الحاكي- السارد هنا يعرض شخصيّة تقبع على حافات حَدث الحكاية، إذ إنه يوصفها في ((السبعين من عمرها))، وذلك يعني أنّ الحكاية نفسها متقدّمة في السنّ وعلى وشك أن تضع نهاية لنفسها، على الرغم من تمسّك الشخصية، ولو من الناحية السايكولوجيّة،

---

(1) حكايات من عنكاوا: 13.

(2) نظرية السرد، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، الجزائر، ط1، 1989: 100.

بشبابها الغابر الذي ترفض بشدّة الإيمان بأنّه قد ولّى عنها وراح، لا بل ترفض حتى فكرة أن تُنادى بالجدّة كونها دلالة قاطعة ومحسومة على الشّيخوخة والنهاية: ((.. لا ترضى أن يناديها أحد بالجدّة، تشتمه، تصرخ في وجهه: ماذا تحسبني أيها الملعون، هل هززت كاروك والدك؟...))، وما يعزّز احساس هذه الشخصيّة بالشباب والحيويّة هو السّارد- الحاكي نفسه: ((تنزل من القلعة وتصعد إليها ما لا يقلّ عن مرّتين في اليوم محتفظةً ببعض حيويّة الشباب..))، هذا إذا لم نغفل عن ما عرضه الحاكي من سيرة حياتها القاسية الماضية وما عاشت من وحدة وضنك ووحشة.. إذ: ((تعيش...، وحدها منذ عشرين عاماً، بعد وفاة زوجها رسول العطّار الذي لم يخلّف لها أولاداً، ولا مورداً..)).

تقوم حكاية الخالة فاتة على ما تسمّيه كريستيان الجلي (الوضعيّة الشخصيّة)[1]، التي يشتغل فيها السّرد، بضمير الغائب أو المتكلّم، على وفق سيرةِ الشخصيّة نفسها، وهذا ما تسمّيه كريستيان (العاكس)[2]،وهذا يبدو جليّاً من خلال نهوض حدث الحكاية، لا على شخصيّة العجوز لأنها شخصيـــة ثابتة ليس لها فعل في توتير الحدث، مثلما ليس لها تأثير في الوقت نفسه، كما ليس لها دور في بناء علاقات الحدث، وإنما تمّ هذا النهوض من خلال وضعيّة الشخصيّة بمجمل سيرتها وقلقها وتوتّرها.

في مشهد الحكاية التالي تسلك وضعيّة الشخصيّة منحىً آخر أكثر انفتاحاً على العالم، في محاولة من الشخصية عِبر الحاكي- السّارد، للمضيّ أكثر في الحياة:

((في المساء، عندما كنست سطح حجرتها الترابيّ ورشّته بالماء فاحت منه رائحة الأرض البكر وهي تحرث لأول مرّة، تذكّرت طفولتها، عندما كانت ترشّ السطح بالماء وتكنسه يومياً، وتصعد بأفرشة العائلة جميعها إلى السطح وترتّبها، تلفّتت هنا وهناك إلى

(1) نظرية السرد: 112

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

سطوح الجيران، تخفي نفسها خجلاً كلّما لمحت رجلاً، وإلى أن صعدت بفراشها هذا المساء ورتّبته كان الظلام يتوزّع في أرجاء القلعة، في هذه الأثناء لسعها الحنين وأعادها إلى أيام الصبّا، لكنها عندما نظرت إلى سماء القلعة رأت في أسفلها فوق السّطوح موصلات التلفزيون تلمع على ضوء مصابيح الكهرباء، وهناك في البعد، تمتدّ المدينة حتى تكاد المنارة الأثرية البعيدة من القلعة تختفي بين البيوت المحيطة بها. دارت المدينة، بضجيجها العالي برأسها. المدينة تدور، دورة، ثلاث... عشر، والضجيج يتعالى.. ويتعالى.. لم تتمالك الخالة فاتة نفسها، جلست على طرف الفراش، تمدّدت بعد ذلك دون إرادة منها.))[1].

الشخصية في هذا المشهد اتخذت وضعيّة الإطلال على العالم، وعلى ما حولها من خلال صعودها إلى سطح بيتها الترابيّ، وقيامها برشّه بالماء، وطبعاً لقاء دال (التراب) بدال (الماء) له دلالة واضحة على التمسّك بالخصب والحياة، فضلاً على أنّها لم تتذكّر، وهي تقوم بفعل الرّش، إلاّ طفولتها، وهذا دليل واضح على هذا التّمسك، وعلى شغف عارم بالتواصل والبقاء، كون الطفولة هي أول طريق الحياة. وما تقمّصها لشخصية صبيّة عبر حنينها إلى أيام الصبّا من خلال: ((تخفي نفسها كلّما لمحت رجلاً)) وهي فوق سطح بيتها ترتب فراش نومها، في الوقت الذي تحتكّ فيه بعشرات الرجال بحكم وجودها في السوق بوصفها بائعة حجبٍ ولا تخفي عنهم نفسها. عجوز تجاوزت السّبعين من عمرها لا تخفي نفسها عن أنظار رجل إلا وهي فوق سطح بيتها، لا لشيء إلاّ لأنّ المكان (سطح البيت) يعيدها صبيّة وكيف كانت كلّما لمحت رجلاً، وقتذاكَ، تخفي نفسها خجلاً، وما أعادها من صباها الضّاج بالحياة والأحلام إلى حاضرها العاجز الموحش البائس، إلاّ ((عندما نظرت إلى سماء القلعة ورأت في أسفلها فوق السّطوح مُوصِلات التلفزيون تلمع على ضوء مصابيح الكهرباء..)).

(1) حكايات من عنكاوا: 17.

سارد الحكاية يمهّد بسيميائية شفافة بارعة للنهاية- نهاية الوضعيّة الشخصيّة بأكملها: ((دارت المدينة، بضجيجها العالي برأسها. المدينة تدور، دورة، ثلاث... عشر، والضجيج يتعالى.. ويتعالى.. لم تتمالك الخالة فاتة نفسها، جلست على طرف الفراش، تمدّدت بعد ذلك دون إرادة منها)).

شخصية الخالة فاتة تمّ قطعها هي الأخرى بهدوء وشفافية، وذلك بقيام عرض وضعية جديدة في الحكاية، وضعية (زوج وزوجته)، يتركّز فعل هذه الوضعية الجديدة في اكتشاف نهاية الوضعية الأولى (وضعية الشخصية فاتة)، والإعلان عن تلك النهاية التي تمّ عرضُها بمشهد دراميّ سينمائيّ ينمّ عن حزن غامر وخبيئ من قبل الوضعيّة الجديدة، مُعلِناً عن نهايةَ الحكاية كلّها:

((نهضت زوجته ورافقته إلى السور الواطئ بحذر، فما إن نظرت إلى الخالة فاتة وهي مستلقية، ذُعرت حالاً وصاحت: "خالة فاتة.. خالة فاتة.."لم تجب، صاح هو، لم تجبه أيضاً. قفز من فوق السور إلى سطح بيتها واقترب منها، ناداها مرة أخرى: "خالة فاتة.. خالة فاتة.." لّما لم تجب انحنى عليها، فمسّ يدها. كانت يدها باردة رغم دفء الجو.)) [1].

يمكن أن نعدّ بروز النزعة الانسانية وطغيانها على أغلب نصوص سعدي المالح الروائيّة والقصصيّة، سِمة أو علامة بارزة لا تخفى على كلّ قراءة أو نقد لهذه النصوص، فضلاً على قصديّته الدقيقة الواضحة في انتخاب شخصيّات هذه النصوص بوصفها شرائح انسانيّة، انتخاباً يقوم أكثر ما يقوم التقاط شخصيات من قاع المجتمع بشقّيه القرويّ والمدينيّ، إلى جانب عنايته الواضحة بطبيعات هذه الشخصيات وعلاقاتها النسيجية العميقة بالأمكنة التي جاءت منها وعاشت فيها من نواح عدّة أهمّها النواحي؛ الدينية والعرقيّة والفكرية، بالإضافة إلى عنايته البارزة بطبيعة المكان نفسه، التي غالباً ما تكون تفصيليّة تبحث في شتّى مناحي المكان، لتسخير طبيعة المكان لبناء الأحداث

(1) حكايات من عنكاوا: 19.

والشخصيات، مستغِلاً ذوقه الشخصيّ إلى أبعد استغلال، ومُفيداً منه أيّما افادة جماليّة ودلاليّة، من جهة أنّ: ((الذّوق.. الخادم الأمين والمشترك للأخلاق وللجماليّة معاً)) [1]

المشهد التالي ينهض في كلّيته تقريباً على وصف المكان، وعلى ما لهذا المكان من تأثير كبير ونافذ في الشخصية يكاد يكون قريباً من السّحر:

((جلستُ في الدكان متباهياً، أنتظر دوري بصبر تلتهمه اللهفة، كان يسبقني رجل كهل وثلاثة أولاد في مثل عمري، يتصفّحون مجلات قديمة ممزقة، يتطلّعون في صورها الملونة الجميلة ويتهامسون فيما بينهم. أجلت نظري في الدكان فبهرتني العطور والمساحيق والأدوات والمرايا والمناديل البيض. تنفست ملياً بارتياح ورضا. اتخذت هيئة الوقار. تناولت مجلة ورحت أتصفحها...))[2].

وظيفة الشخصيّة الثابتة في هذا المشهد من الحكاية، كما يبدو، تتركّز أكثر ما تتركّز في تعزيز حدث الحكاية وتعميق أبعاده ومسار حركته، مستندة (أي الشخصيّة) في ذلك إلى الوصف بضمير المتكلّم هذه المرّة، وليس إلى ضمير الغائب، على لسان الحاكي السّارد كما في حكاية الخالة فاتة- وصف محل الحلاقة بأسلوب ينمّ عن دهشة واعجاب واضحين، سنأتي على الكلام عليهما فيما بعد، بكلّ ما في هذا المحلّ من علامات تميّزه عن سواه من المحالّ، ابتداءً بحالة الانتظار ((جلستُ في الدكان متباهياً، أنتظر دوري بصبر تلتهمه اللهفة))[3]، مروراً بشخصيّات عابرة تنتظر أدوارها هي الأخرى((كان يسبقني رجل كهل وثلاثة أولاد في عمري، يتصفّحون مجلات قديمة ممزّقة، يتطلّعون في صورها الملوّنة الجميلة))[4]، وانتهاءً بروائح العطور المختلفة وتأثيرها على الشخصيّة.

---

(1) النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1 1988: 37.

(2) حكايات من عنكاوا: 21.

(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

(4) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

نفهم من خلال وصف الشّخصيّة الدقيق للمكان(محل الحلاقة) ومفرداته وتفاصيله من المنديل الأبيض، وطريقة الحلاق في لفّه حول عنق الشخصيّة وتدلّي أطرافه على كتفيها وظهرها وصدرها، واحساسها اللذيذ بالمادة السائلة التي راح الحلاق يمسح رقبتها بها، وتبليله للشعر بماء عبر آلة رشّاشة، ثمّ تلذّذ الشخصية بطقطقة المقصّ تلذّذاً يكاد يكون مِثل التلذّذ بأنغام موسيقيّة جميلة.

في مشهد الحكاية التالي نفهم أنّ الشخصيّة تتعرّف إلى هذا المكان وإلى الحلاق للمرة الأولى، وذلك من خلال ما اعتراها من اعجاب ودهشة وانبهار به وبطبيعته، فضلاً على تحسّر الشخصيّة من خلال عتابها الداخليّ الاسترجاعيّ للأم: ((تذكّرتُ أمي، وعاتبتها في سرّي على حرماني من هذه المتعة سنوات طويلة))[1].

قد يكون صحيحاً أنّ الحكاية تنهض على حدث مألوف جدّاً لشيوعه وعاديّته، إلاّ أنّ أسلوب تناول الشخصيّة له برّر لها تلك الدهشة والانبهار به:

((لفّ الحلاق منديلاً أبيض، نظيفاً، من حافته العليا حول عنقي.. فتدلّت أطرافه على كتفي وظهري وصدري. مسح رقبتي من الخلف بمادة سائلة، ثم بمسحوق أبيض – فاحت منه رائحة طيبة.. وبلل شعري قليلاً بالماء من آلة رشاشة. طقطق المقص بين أصابعه. وشرع يعدل شعري قليلاً بالمشط ويقصّه. تذكرت أمي، وعاتبتها في سرّي على حرماني من هذه المتعة سنوات طويلة. آه.. لولا ماكنة الإنكليز لما تورّطت والدتي بهذا العمل!))[2].

إنّ ما يعني الشخصيّة، هنا، أنها تتناول عالماً جديداً كليّاً عليها هي بخاصةٍ وإن كان مألوفاً أو حتّى مبتذلاً بالنسبة إلى غيرها، أو بالنسبة إلى العالم بعامّة، أضفى على هذا العالم جِدّةً بالنسبة إليها من خلال لعب السارد عبر لسان الشخصيّة، على المألوف وتحويله بقوّة

---

(1) حكايات من عنكاوا:22.

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

هذا اللعب إلى خطاب شخصيّ غير مألوف: ((.. اليوميّ والمألوف خطاب يعتمد في حضوره على اللعب الفنيّ المغاير للمألوف))[1].

على وفق ما يرى جيرار جنيت أنّ الحكاية: تقوم كليّةً على خطابين اثنين (أحدهما – وهو الاختياريّ- يكاد يكون، هو نفسه، متعدّداً دوماً)، هما: نصّ السّارد، ونصوص الشخصيّة (أو الشخصيات)[2]، وبما أنّ الشخصيّة الثابتة هي شخصية ليست جوهريّة في التركيب العام للقصّة أو الرواية، تؤدّي وظيفة محدّدة بعينها في الحدث، بغية اضاءة الشخصية أو الشخصيّات النّامية التي وراء هذا الحدث، أيّ أنّ لها دوراً مُساعِداً لا رئيساً، فإنّها والحال هذه لا تنبني إلاّ حول فكرة أو سِمة هي الأخرى ثابتة بدورها، غير أنّ فاعليّتها التغيرية تتجلّى عبر علاقاتها بالشخصيّة أو الشخصيّات الأخرى فقط.

وعلى هذا الأساس جاءت حكاية (الأغا):

((كنت في تلك الأثناء، أرشّ الجزء الظليل من باحة البيت الإسمنتيّة بخرطوم ماء كي يروق الجوّ لجلوس العصرية واحتساء الشاي. كان الحرّ شديداً، خانقاً، واللعب بالماء مريحاً، أطللت برأسي من الباب وخرطوم الماء بيدي... فرأيت أحد الجبليين الأكراد مع ابنه يعسكران بالقرب من بيتنا. كان الابن يشدّ الحمار إلى عامود الكهرباء والأب يفرش بضاعته على قطعة قماش قديمة كالحة اللون، ويضع الميزان بجانبها: صحنان مربوطان بخيوط رفيعة مع نهاية طرفي عصا مستقيمة.))[3].

يقوم هذا المشهد بكلّيته على الوصف الخارجي، ذلك أنه ((يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية القابعة في

---

(1) غير المألوف في اليوميّ والمألوف، ياسين النصيّر، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012، ط1: 17.

(2) يُنظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافيّ العربي، 1983.

(3) حكايات من عنكاوا: 48

العالم الخارجيّ إلى صورة أدبية قِوامها نسيج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب)) [1]، وذلك بطبيعة الأمر هو واحد من أهداف الوصف الرئيسة، حيث ينهض الوصف بشقّيه؛ الخارجيّ، والداخليّ على تسليط الضوء على الأحداث وتغيّر مساراتها من حين لآخر على وفق حركة النص ومقتضياتها، فضلاً على تسليط الضوء على الشخصيات والأماكن التي تتحرّك فيها هذه الشخصيات والأحداث.

الوصف، هنا، خطيٌّ، أي أنّه يتحرك باستقامة كونه ظلّ يشتغل من خلال ضمير واحد (ضمير المتكلّم) فحسب دون انتقال إلى ضمير آخر، مما جعل المشهد سطحيّاً ثابتاً لا تنامي فيه، غير أنّ السارد وبانتباهة ذكية خاطفة غيّر مسار الوصف عبر نقله لمكان مسار السّرد، بقطع سينمائيّ بوساطة(فلاش باك)، إلى مكان آخر مغاير كليّاً، إلى (صفّ الشخصية- في المدرسة):

((هتف المراقب حالما دخل المعلم الصفّ. نهض الجميع وكأنّهم شتلات صغيرة في غابة. نهضت أنا أيضاً مع إنّي كنت قرّرت أن لا أقوم، لكنّ قوة ما، قد تكون مظهر المعلم أو هيبته أو صوت المراقب أو الجو العام المخيّم على الصف، أنهضتني من مكاني. لكن قبل أن يلمحني المعلم جلست. وعندما ألقى بنظرة على الصّف رأى أنّ شتلة من هذه الشتلات مقطوعة. اقترب مني. ناديت أمي، جاءت بسطل من الحنطة وبادلته بسطل من العنب. تناولت عنقوداً كبيراً وجلست على الدّكة التهم العنب الأسود حبّة حبةً بتلذذ. بدأ الزبائن بالتفرّق رويداً رويداً ظلّ الابن يحدّق في وجهي بعينيه السوداوين بفضول كبير كيف آكل العنب بنهم. كان وجه الفتى لافحاً ويبدو أكبر من سنّه، ويشبه كثيراً والده، لولا تلك التجاعيد والأخاديد العميقة في وجه الأب الطيب. خاطبني الأب بلطف شديد.)) [2].

---

(1) الكون القصصيّ- آليات السرد وتمثّلات الدلالة، محمد ابراهيم عبد الله، كتاب مجلّة شُرفات رقم (7)، مطبعة الديار، موصل، العراق، 2013، ط1: 191

(2) حكايات من عنكاوا: 49.

تتمتع بعض المشاهد، بضمنها المشهد آنف الذّكر، بكسور تنطوي على شعريّة شفافة، كسورٍ أو قطوع يعمد من خلالها السارد إلى تعميق المشهد وحَرْفه عن خيطيّة الوصف وسطحيّة استقامته، عبر وصف تلاميذ الصف بالشّتلات، وهذا أيضاً ما يتوافق وفئتهم العُمْرية بوصفهم أطفالاً: ((نهض الجميع وكأنّهم شتلات صغيرة في غابة))، وأيضاً: ((لكن قبل أن يلمحني المعلم جلست. وعندما ألقى بنظرة على الصف رأى أنّ شتلة من هذه الشّتلات مقطوعة)).

ثمّ تنهض نُقلةٌ أخرى، وأيضاً بأسلوب القطع السينمائيّ، مما شحن المشهد بطاقة دلالية جديدة، وبشيء من الدّهشة تحقيقاً لتواصل مِتعَويّ أكبر للقراءة:((اقترب مني(يقصد المعلم). ناديت أمّي...))، ولا تخفى على تحليلنا ما تنطوي عليه تلك العلاقة ما بين شخصية (المعلم) بهيبتها وسطوتها وجبروتها، وما بين شخصية (الأمّ) بكلّ دفئها بوصفها الحضن والملاذ الآمنَ من كلّ سطوة وخوف.

ثمّ تأتي نقلة أخرى لتعمّق مسار الشّخصية، فاتحة إيّاه على لقطة أخرى تنضاف إلى لقطات هذا المشهد، مستكملةً لقطة أحد الجبليين الأكراد وابنه الذي سنعرف فيما بعد أنه بائع للعنب: ((ناديتُ أمي، جاءت بسطل من الحنطة وبادلته بسطل من العنب. تناولتُ عنقوداً كبيراً وجلستُ على الدّكة ألتهم العنب الأسود حبّةً.. حبّة)).

تواصل الشخصية الثابتة التنقّلَ ما بين تصوير الشخصيات النامية، وما بين تصوير سمات تلك الشخصيات، وما بين تغيير علاقاتها بها، تنقّلاً ينهض هو الآخر على الوصف والسّرد في آنٍ، إذ إنّ السارد يفيد من كون أنّ: ((الوصف والسرد- يقترن أحدهما بالآخر، اقترانَ المكان بالزمان/ اقتران السكون بالحركة، لهذا فالوصف لا يوقف حركة القصة في المكان بقدر ما يشخّص فاعلية الحركة في المكان))[1] والمشهد التالي ينهض على العلاقة ما بين: الوصف – السّرد، المكان – الزمان، السكون – الحركة، من

(1) سرد ما بعد الحداثة، عباس عبد جاسم، اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013، ط2،: 23.

جهة أنّ ((السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف. غير أنّ هذه التبعيّة لا تمنعه من أن يقوم باستمرار، بالدور الأوّل. فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد))[1]، وهذا ما نراه متجلّياً بوضوح في المشهد التالي:

((كانت والدتنا، في تلك الأثناء، بعيدة، لا تُرى، وقد ابتلعها الوادي الذي كانت تقطعه بخطوات بطيئة ثقيلة لاهثة من التعب.

- هَم... هم... ما أطيبها!

وتابع الأكل مهمهماً، مطقاً حلقه، وسارقاً النظر إليّ بين حين وآخر، كأنه يريد بذلك مناكدتي ظناً منه أنني حسدته على حصته.

كان من يملك قطعة أرض قريبة من القرية يزرعها في نهاية كل ربيع بطيخاً أصفر وخياراً ديمياً وينثر في محيطها بعضاً من بذور عباد الشمس.

ومثل هذه الأرض كانت لنا أيضاً، وكنّا نزرعها عاماً بعد عام بطيخاً أصفر وخياراً ديمياً. ولكي تخضرّ الأرض وتصير بستاناً لا يحتاج الأمر إلاّ الى حركة منّا وبركة من الله كما كانت تقول أمي. امّا الحركة فتشمل عملياً البذار والحرث ومن ثم العزق والتعشيب. أمّا البركة فهي الأمطار التي يرسلها الغمام فتسقط زخات سريعة متقطعة تسقي الأرض.))[2].

الشخصيات تنهض على وفق رؤيات واقعيّة – خياليّة، أي أنّ الواقع فيها متآزر مع الخيال، وهذا ما جعل أسلوب القصة، وبخاصة، القصة المعاصرة، أسلوباً قائماً على((كلام مركّب من الواقع وما يعلي عليه أو يحقّق تجاوزه؛ أنه كلام تعدّدي، في الأصل، لا نهائيّ، مراوغ)) [3]، من هنا نجد هذه الشخصيّات متعدّدة المسارات

---

(1) حدود السّرد، جيرار جنيت، ترجمة بنعيس بو حمالة، مجلة آفاق المغربية9–84/ 1988: 59.

(2) حكايات من عنكاوا: 60.

(3) غواية السرد وغواية الشعر– مشروع تساؤل، عبد الواسع الحميريّ، مجلة غيمان، العدد الثامن، 2009: 33.

والاتجاهات والنوازع والأحلام والرؤى، وغالباً ما تكون تواصليّة مع بعضها البعض الآخر، كما في المشهد السابق من جهة العلاقة التي بين الأمّ الصامدة على الرغم من تعبها، وبين أبنائها الحالمين بأبسط الأشياء (البطيخ الأصفر، والخيار)، من جهة، وبين أحلامهم تلك المعلّقة ببركة السماء وكرمها في ارسال غيثها، لتتفتق الأرض عن أحلامهم بطيخاً أصفر وخياراً. ولتحقيق هذه الأحلام لا بدّ من وسائل حماية وحراسة لحقل تلك الأحلام المتمثلة بالبطيخ والخيار:

((وأثناء ذلك نبدأ ببناء كوخ صغير (قبرانا)* من الطوب وقلاعات الطين اليابس ونسقّفه بفروع أغصان وقشّ لحراسة البستان من السابلة والطامعين، والرعاة والجائعين، ولتجفيف الأنواع الرديئة من البطيخ فوق سقفه لتتكرمش تحت الشمس ثم تجفّ وتؤكل مع بذورها في الشتاء.

– هم...هم... ما أطيبها!

أكملت حصتي.. طبقاً لقوانيننا المعتادة، كان الخاسر يحصل على أقلّ كمية، ويتحتّم عليه أيضاً اخفاء البذور والقشور. فأخفيتها في حفرة صغيرة، وطمرتها، ومسحت يدي ببنطلوني))[1].

وهكذا تظل الشخصية الثابتة تبنى على فكرة واحدة ما، أو حولها، أو تقوم على سمة لا تتحوّل عن ثباتها طوال أحداث القصة، لذا لا تؤثر في هذه الأحداث، إلاّ من خلال تحوّل علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

---

(1) حكايات من عنكاوا: 61.

المبحث الثالث

الشخصية الرّمزية

يطلق الرمز للنفس العنان حتى تنطوي على ذاتها لسبر غورها البعيد فيحرّرها بعض الشيء من العامل المنطقيّ المجرّد إلى قوّة أخرى لا تدرك قراءة اللاوعي إلا بها، إلا وهي الحدس[1] ومن ثم يزيد من مستوى التوتر الأدبيّ والتأثير النفسيّ في المتلقّي، أو يعمل على تقديم المتعة الجمالية عن طريق اشاعة جوّ من المعاني المضبّبة أو غير المكتشفة تماماً التي يتمّ الوصول إليها شيئاً فشيئاً عن طريق إعمال المخيلة وتقليب النظر، لأنّ وظيفة الرمز الأساسية أن يحتفظ بانتباهنا منصباً عليه في الوقت الذي يشغل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها لمنعها من بلوغ منطقة الوعي الواضح[2].

ومن هذه الرموز الرمز الشخصيّ الذي يفتعله الأديب من حائطه الأول ليفرغه جزئياً أو كلياً من شحنته الأولى أو ميراثه الأصليّ عن الدلالة ثم يشحنه بشحنة أو مدلول ذاتيّ مستمدّ من التجربة الخاصة[3].

يمكن القول إنّ شخصية (فرج الله القهار) هي الشخصية المركزية والمحورية (الغائبة الحاضرة) في رواية (في انتظار فرج الله القهار) وقد ظهرت منذ عتبة عنوان الرواية، وهي شخصية غامضة تتشكّل رمزياً عبر عدد من محطات الرواية، وفي أول ظهور له أمام (الفتاة) في الماضي و(العجوز) في الحاضر يبرز من خلال لهب شمعة بصورة نورانيّة رمزيّة على النحو التالي:

---

(1) يُنظر: الرمزيّة والأدب العربيّ الحديث، د. أنطوان كرم غطاس، دار الكشاف للنشر والطباعة، بيروت، 12:1949.

(2) يُنظر: الترميز في الفن القصصيّ العراقيّ الحديث، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 19:1989.

(3) يُنظر:الرمزية في الأدب والفنّ، د. إسماعيل أرسلان، مكتبة القاهرة الحديثة، د.ت:57.

((بعد فترة من عناء البحث والمحاولة تعبت البنت وجلست تستريح، فوجدت نفسها في وادٍ خالٍ إلا من حجارة وقمامة. وسرعان ما أدركها المساء، فارتجفت من الخوف وشرعت تبكي وتذرف الدموع ولا تدري ماذا تفعل، ولاسيما أنها لا تعرف كيف تعود إلى بيتها وما من أحد يدلّها عليه. وبينما هي في الحال هذه تبدّت لها شمعة في السماء. وراحت الشمعة تجول في تلك الأصقاع إلى أن اهتدت إليها، ثم نزلت وحطّت أمامها بالضبط مضيئة المكان برمّته. ارتدت الكفلة قليلاً إلى الوراء خائفة مرعوبة، فظهر وجه نورانيّ من لهب الشمعة، وسمعته يهدئ من روعها:" أنا أسهر عليك وأحميك" فصدّقته ببراءتها، وهدأت نفسها، ونامت قريرة العين من دون أن تسأله من عساه يكون)) [1].

يرى جاك لاكان أنّ ((الرمزيّة نظام من القيم مختلف عن كلّ واقع: إنّها نظام الدوال)) [2]، وأنّ: ((الأنظمة الرمزية الرئيسة التي نعرفها، هي: الرمزيّة المنطقية، اللغة، والرمزية الاجتماعية والثقافية)) [3]، ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ شخصيّة (فرج الله القهار) تنطوي، أولاً، من ناحية اسمها على دلالة غاية في الرمزيّة، ذلك أنّ دالّ (فرج الله) ينطوي على دلالة الانفراج الذي يشي بالراحة والأمان والانفتاح..، فيما دالّ (القهّار) لا ينطوي إلاّ على دلالة الانقباض والقهر والخوف..، ففي مطلع المشهد الروائي لم يتجلّ للبنت التائهة الحائرة المنقبضة الخائفة.. إلاّ فرج الله الذي نزل إليها بهيأة شمعة مضيئة من السماء، وحطّ أمامها بوجهه النورانيّ، وفي ذلك اشارة إلى كونه ملاكاً- بدلالة وجهه النورانيّ، حيث أشاع في روحها دفء الأمان والطمأنينة، بدلالة: ((وهدأت نفسها، ونامت قريرة العين من دون أن تسأله مَن يكون))، وفي ذلك ترميز إلى أن فرج الله قد

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 12.

(2) اللغة- الخيالي والرمزي، جاك لاكان، منشورات الاختلاف، تر: مصطفى المسناوي، الجزائر 2006، ط1: 104 .

(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

يكون هو السّيد المسيح(عليه السلام) نفسه، غير أننا سنكتشف، فيما بعدُ، أنه ليس كذلك. أما مَن أتى البنت نفسها بعد ثمانين عاماً فهو ليس (فرج الله) وإنّما (فرج الله القهّار) على الرغم من وقوفه أمامها بالطريقة نفسها، وبهيأة شمعة أيضاً، غير أنها لم تنزل من السماء، هذه المرّة، وإنما أتتها من صدر مذبح الكنيسة – من قرب السيد المسيح، لتقف أمامها كما قبل ثمانين عاماً:

((وها هي اليوم أيضاً، تكاد الأعجوبة ذاتها تقع، بالرغم من مرور نحو ثمانين عاماً، فالشمعة نفسها أتت وحطّت أمامها، منيرة المكان برمّته، تراجعت العجوز قليلاً إلى الوراء خائفة مرعوبة، فتبدّى لها وجه أسمر نورانيّ من لهب الشمعة، وسمعته يهدّئ من روعها: "لا تخافي أنا أسهر عليك وأحميك" تراءى لها الشخص من بعيد بهيئة المسيح، أ قديساً لا تعرف أين لمحت صورته. أحسّت برهبة ورجفة، وتسارعت دقّات قلبها. لكن عندما دنا ذلك الوجه منها كثيراً، واستطاعت أن تميّز ملامحه جيداً، تأكد لها أنه ليس السيد المسيح الذي تراه في الصور، ولا قديس تعرّفت إلى صورته. كان الشخص الظاهر لها أسمر الوجه، ضخم الجثة، قوي البنية. حدّقت العجوز فيه مبهورة، فقفز إلى ذاكرتها ذلك الوجه النورانيّ الذي تبدّى لها قبل ثمانين سنة.)) [1].

في المرّة الأولى هداها إلى طريق عودتها إلى بيتها، وفي الثانية مكّنها من العودة إلى بيتها أيضاً دون مساعدة من ابنتيها، كونها عاجزة عن المشي لوحدها، غير أنّ عودتها في المرة الثانية كانت خلاصاً أبديّاً، وليس مؤقّتاً، من عجزها، خلاصها عبر قهر عجزها من خلال موتها.

وهذا كما رأينا يقع في مثلث أنظمة الرمزية الرئيسة التي حددها لاكان: فالبنت/ العجوز؛ بوصفهما شخصية واحدة، هي شخصيّة رمزية منطقيّة، ذلك أنّ لها حضوراً واقعيّاً حقيقياً، أما رمزيّتها فمتأتّية من كونها:

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 14.

((تعيش الدهشة النورانية بكلّ تفاصيلها، وتشكر الربّ على هذه التجربة التي أدخلها فيها، غير أنها سألت نفسها محتارة غير مرّة: "من عساه يكون فرج الله، وماذا يريد مني؟" إلى أن تذكرت أخيراً أنّ اسم ذلك الوجه النورانيّ الذي ظهر للمرحوم زوجها عندما تعرّض لحادث سيارة كان فرج الله، أجل كشف لها زوجها ذات مرّة هذا السرّ الذي كان يتردّد في البوح به أمام الآخرين)) [1].

مع أنّها شكرت الربّ على ادخالها في مثل هذه التجربة النورانيّة الساحرة المدهشة، إلاّ أنها مع هذا تساءلت، محتارةً، أكثر من مرّة في سرّها عن شخصيّة فرج الله القهار، عن طبيعتها وماهيّتها، ومَن تكون.

وبما أنّ: ((خاصيّة التماثل بين اللغة والرمزية الاجتماعية تكمن في كونهما تشكلان كلتاهما بنية العناصر المتعارضة والقابلة للتركيب، وفي كونهما تقيمان إمكانيّة التعرّف بين الذوات، وفي كونهما، أخيراً، تتطلّبان كلتاهما الانتقال من علاقة مباشرة، ثنائيّة، إلى علاقة غير مباشرة، من خلال تدخّل حدّ ثالث يشكّل، بالنسبة إلى اللغة، المفهوم، ويشكل بالنسبة إلى المجتمع: القضية المقدسة، الربّ، القانون))[2]، فإنّ الشخصيات: فرج الله القهار/ الشمعة التي جاء بهيأتها، مرّتين، فرج الله القهار/ السيد المسيح/ الربّ (السماء)..، وكذلك البنت-العجوز.. كلها شخصيات مُرمّزة لغوياً واجتماعياً وثقافياً من خلال انتقال العلاقات التي تربطهم من كونها علاقات مباشرة، إلى علاقات غير مباشرة، أي علاقات رمزية.

تبرز في الرواية شخصية رمزية جديدة هي سيدة الماجان، غير أنّ رمزيّتها ذات أثر تاريخيّ كونها ذات مرجعية أسطوريّة، على النحو الآتي:

((تراءت أمامي سيدة ماجان بطلعتها البهية، خاطبتها:

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 15.

(2) اللغة– الخياليّ والرمزيّ: 105 .

ـ يا سيدة الماجان، كلّ شعرة في رأسي تؤلمني، وقد جئتك من قلعة الإلهات الأربع موطن السيدة الجليلة عشتار، أبحث عن الدواء!.

قالت:

ـ دواؤك هو العودة إلى الحكمة والعقل والحبّ، دواؤك لدى سيدتي الجليلة عشتار. كلّ الملوك.

كانوا يحجّون إليها بحثاً عن الحكمة والنّصيحة والإذن قبل القيام بأيّة حملة حربية أو أيّ عمل يخصّ مصير الإمبراطورية.)) [1]

رمزيّة الشخصية الجديدة (سيدة الماجان)، كما هو واضح، من النظام الرمزي الثالث(الرمزية الثقافية والاجتماعية)، على وفق توصيف جاك لاكان- آنف الذّكر، كون الأساطير تعدّ سياقاً مهماً من سياقات الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمعات البشريّة. يشكّل بروز هذه الشخصيّة عاملاً مساعداً أو واسطة للشخصية السائلة الباحثة عن دواء لألم استشرى حتى وصل إلى شعر الرأس. وجاء ردّ سيدة الماجان واضحاً جليّاً: ((دواؤك هو العودة إلى الحكمة والعقل والحب))، ومن خلال هذا الجواب نفهم أنّ مرض الشخصية السائلة هو افتقارها أو حاجتها إلى الحكمة والعقل والحب، والنصيحة أيضاً.

وفي المشهد التالي من الرواية، سنفهم أنّ الشخصيّة تقوم بسياحةٍ، أو رحلةٍ للوعي الإنسانيّ والثقافي والتاريخيّ عبر حلم، أو أنّها تعيش حالة من حالات اليوتوبيا، وهذا يتجلّى من خلال الانتقال الزمني للشخصيّة التي تقوم برحلة استكشاف واستبصار إلى الماضي، ماضي العراق القديم- عراق السومريين والآشوريين..، بحثاً عن علاجات لأمراض الحاضر- حاضر العراق نفسه:

((انبهرتُ: إنها القيثارة نفسها التي اكتشفت في المقبرة الملكية لمدينة أور بأوتارها التسعة! من ذا الذي جاء بها من المتحف العراقي إلى هذا الفندق؟ هل سُرقت مثل

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 105.

غيرها؟" ومددت عنقي لأرى ماذا حلّ بالعازفة الشقراء، فإذا بها ترتـدي ملابـس "أورنينـا" المزركشة تعزف بأناملها الناعمة وتغنّي:

كلكامش بن لوكال بندا

الكليّ القوّة، الكليّ السناء،

الباحث عن الحياة الأبدية،

يمشي مختالاً في أوروكَ

رافعاً رأسَه كالثور الوحشيّ.

كنت أتابع العازفة عندما جاءت الأفعى بـالقهوة والماء، وضـعتهما بتأنٍ علـى الطاولة، ولدغتني بنظرة مريبة أعادتني إلى وعيي.)) [1].

الراوي يثبّت من خلال هذه الرحلة، على وفق رأي الشخصية الـتي تقـوم بهـذه الرحلـة؛ أنّ في الماضـي علاجـاً لأمـراض الحاضـر، وبالتأكيـد يعـني بهـذه الأمـراض التدهورات الإنسانية؛ سياسياً واجتماعياً وثقافياً. ومـا تـساؤل الشخـصيّة، مُنبهِـرةً، عـن وجود القيثارة السومرية ذات الأوتار التسعة في الفندق: ((ما الذي جاء بها مـن المتحـف العراقيّ؟، هل سُرِقت مثـل غيرهـا؟))، إلاّ إشـارة واضـحة لا لـبس فيهـا إلى التـدهور والتفكك والضعف الذي حلّ بـ(الحاضر العراقيّ) قياساً بـ(ماضـيه)- زمـن الـسومريين والآشوريين..، وكأنّ الراوي يحاول استدعاء (ذاك) الماضي لإنقاذ (هـذا) الحاضـر، ومـا يدعم تحليلنا هذا، أكثرَ، أنّ الراوي يختتم المشهد بـ(أورنينا) وهـي تعـزف علـى القيثـارة منشدة كلمات تعبّر بوضوح عن قوّة كلكامش الكليّة وهو يـمشي مختـالاً بقوّتـه وعظمـة مجده، وفي ذلك رمزيّة لا تخفى على كلّ تحليل.

ولينهي الراوي رحلته الرمزيّة هذه يعمد إلى ترميز النادلة التي أتته بالقهوة والماء بـ (الأفعى)، ولا يخفى ما لهذا الرمز من دلالة حيويّة معروفة من جهة كونه شعاراً للـصيدلة

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 106.

والعِشابة في العهد العراقيّ القديم وحتّى الآن، فضلاً عن ما أضفاه الراوي من ترميز لدالّ (نظرة) النادلة- النّظرة التي رمّز لها بدال (اللدغة)، لدغة الأفعى التي أعادته من رحلة الماضي إلى الحاضر، من يوتوبيا التاريخ إلى الواقع.

أمّا دال (القهوة) فلا يمكن أن يعدّ، هو الآخر، إلاّ رمزاً للتنبّه واليقظة، وكذلك الأمر مع دال (الماء) الذي يعدّ رمزاً للحياة والرطوبة والخصوبة والنّماء.

أما في قصص ((مدن وحقائب)) فتظهر الشخصية الرمزية متمثّلةً بشخصية (أمل) في القصة الموسومة باسمها نفسه؛ ((أمل))، وهي تعبّر عن طابعها الرمزيّ الذي يسم شخصيتها بوضوح تامّ، رمزيّتها الواقعة؛ بين اسم العلم (أمل) المرتبط بإحدى شخصيات القصة، والأمل الذي ينتظره الجميع، الأمل بوطن جميل متمنّى.

يتشكّل، أوّل ما يتشكّل، البعدُ الرمزيّ لشخصية أمل من خلال العلاقة الناتجة عن موقعة سابقة، من خلال حوار بينها وبين شخصية أخرى، فتحققت عبر هذه الموقعة- الحوار وظيفةُ شخصيةِ أمل الرمزيةُ إذ ((لا يمكن فهم تعريف الوظيفة الرمزية إلاّ من خلال موقعة سابقة للتصوّر العام للثقافة))[1]، لأنّ الحوار الذي سيدور بين الشّخصيتين بالتأكيد ينطلق من الثقافة الخاصّة لكلا الشخصيتين:

(((قالت أمل:

- أنا سائحة).

قال آخر:

- لكلّ أسبابُه، البعض يتصوّر أنّ الجنة هناك، والبعض الآخر يتصوّرها هنا))[2].

إنّ اضفاء صفة السياحة على شخصيّة (أمل) دون سواها من الشخصيات تختفي وراءها مقصديّة ذكيّةٌ من قبل الراوي، مقصديّة ترتفع بقيمة الرمز كثيراً، من جهة أنّ

(1) اللغة- الخياليّ والرمزيّ: 104

(2) مدن وحقائب: 63

السائح شخصيّة متحرّكة، أي غير مستقرّة في مكان بعينه، فضلاً على أنّها تتحلّى بروحية الجوّاب المستكشف الذي لا استقرار له، وهذا الإضفاء قوّى العلاقة الدلاليّة ما بين الدال (أمل) بوصفه اسماً يدلّ على ما هو مَرجُوّ مُنتَظَرٌ، أي ما هو لا يزال متحرّكاً قادماً، وبين السياحة بوصفها حركة دائمة لا وطن معيّناً وثابتاً لها، ولا يمكن أن تكون هي نفسها، أي السياحة، وطناً، إذ لا هويّة محدّدة وقارّة لها. قالت أمل: ((أنا سائحة))، ليأتيها التعليق من الشخصيّة المجاورة لها: ((لكلٍّ أسبابُهُ..))، بمعنى أنّ لكلّ قناعاتِه الخاصة به، وفي ذلك اشارة إلى عدم اقتناع هذه الشخصيّة بالتعريف الحاسم والقاطع لأمل بأنها سائحة، أي بلا هوية وطن، وذلك ما تؤكّده بقية الحوار: ((البعض يتصوّر أنّ الجنة هناك، والبعض الآخر يتصوّرها هنا)). إذاً المسألة لا تتعلّق بالوطن بوصفه أرضاً وشعباً وثقافة وتاريخاً...، فحسب وإنّما ذلك كلّه شرط أن يكون جنّةً، وبمعنىً أوضح أن يكون وطن حريّة وتسامح ومحبة وآخاء. أن يكون مرآة الجنة نفسها في الأرض، أي بكلّ ما يحمله رمز الجنة من معنىً. فالبعض يرى وطنه- جنّته (هناك) إن كان يحيا في بلد أجنبيّ عليه، سواء كان اختياراً أم نفياً، أي أن جنته في وطنه الأصل- مسقط رأسه، حيث طفولته وصباه وذكرياته. فيما يرى البعض الآخر أنّ وطنه- جنّته (هنا) في البلد الذي آواه وقت أتاه مهاجراً مختاراً، أو سوى ذلك، من وطنه الأمّ الذي لو لم يكن جحيماً بالنسبة إليه لما فارقه بحثاً عن جنّته(هنا).

ولأنّ ((الرمزيّة نظام من القيم..)) [1]، فإنّ هذه القيم على اختلافها في الواقع المعيش لشخصيات الرواية، وبخاصة شخصية أمل، وكذلك على اختلاف درجات تحقّقها في هذا الواقع تبقى قيماً رمزيّة لا يمكن الاستغناء عنها كونها الحاضنة لثقافات الشخصيات، وتاريخها، وذكرياتها...، لا بل القَيّمة على وجودها الإنسانيّ نفسه:

((قالت أمل:

- هذا أول عيد أقضيه خارج البيت، أتذكّرهم اليوم جميعاً.

---

(1) في نظرية الوصف الروائيّ، نجوى الرياحي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008: 181.

قال في نفسه:

- للذكرى طعم مختلفٌ من شخص إلى آخر، ومن زمن إلى آخر بالنسبة للشخص الواحد ...

وهذا الطعم فيه الكثير من الأهمية مهما كان تحوّله من عذب إلى مستساغ إلى مقبول، فمرّ كالعلقم، لكن، ما إن تفقد الذكرى طعمها، ولا يبقى لها في الفم حلاوة أو مرارة حتى يتعرّض الإنسان لأخطر مشكلة ... فقدان الذاكرة.

وقال لها:

- ذكرياتك لا تزال طريّة، أتمنى أن تستطيعي المحافظة على طراوتها هذه.

قالت:

- وهل حافظت أنت على هذه الطراوة كل هذه السنين؟))[1]

عندما أعلنت أمل أنّ هذا هو أول عيد تقضيه بعيداً عن وطنها وأهلها، غير أنها تتذكرهم، لم تعلن الشخصية الأخرى صراحةً عن تعليقها على اعلان أمل وتذكّرها لأهلها، بل اكتفت الشخصية الأخرى بتعليقها سرّاً مع نفسها بعيداً عن مسامع أمل، هذا التعليق- التوصيف المرير عاشته الشخصيّة نفسها كونها موغلة في الهجرة والبعد عن وطنها وأهلها قياساً بشخصية (أمل) السائحة التي لا تزال حديثة عهد بالبعد عن أهلها: ((للذكرى طعم مختلف من شخص إلى آخر، ومن زمن إلى آخر بالنسبة للشخص الواحد...))، أما التعليق المعلن فكان أشبه ما يكون بإزجاء نصيحة لأمل: ((ذكرياتكِ لا تزال طريّة، أتمنى أن تستطيعي المحافظة على طراوتها هذه)).

لكي يكون الرمز ذا فاعلية وديناميكية مؤثّرتين في البناء السرديّ والرمزيّ، في الرواية والقصّة القصيرة والحكاية على حدّ سواء، لا بدّ أن يتجنّب ((بساطة التّكوين وسذاجة التمثيل، وسطحيّة العلاقة والتّدليل)) [2]، غير أنّ ذكاء التكوين والتمثيل،

(1) مدن وحقائب: 64

(2) ضحك كالبكاء، د. ادريس الناقوري، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط1، بغداد، 1986، ط1: 127

وعمق العلاقة بين الشخصية أو الشخصيات المرمّزة، لا يجيئان على مستوى واحد، ذلك أنّ لكلّ شخصيّة طبيعتها وسياقها، وهذه الطبيعة والسياق بداهةً يجيئان على وفق رؤية مُنشئ القصة القصيرة أو كاتبها الذي هو ميدان مفتوح على رموز الحياة والثقافة...، حيث أنّ ((ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلاّ التجربة البشرية كلّها، وهذا المستوى من طاقة التعبير بالحكي يعيننا حتماً على فهم الحياة وجعلها أكثر انسانيّةً، مما يقرّبنا من طراوة التجربة ويزيدنا متعة وتفهّماً لها، على الرغم من قسوة التجارب المحكيّة وضراوة تفاصيلها المأساويّة أحياناً)) [1]، هذا المستوى الرمزي الطريّ الممتع في بناء الشخصيّة يتمثّل بنسبة طيبة في شخصيّة (الجدّة)، من حكاية (حرس قومي):

((ففي تلك السنوات، كانت جدّتي، رحمها الله، تغرم بالأحاديث وتفرط بها، وتملك قدرة وكالة أنباء في نقل الأخبار وفبركتها، لدرجة أصبحت- جدتي العزيزة- مادّة دسمة للتّندر، وإذا ما غضبت (وكان هذا يحدث كثيراً لسوء الحظ) تثور كالبركان ولا تهدأ، إلاّ بعد أن تقذف سيلها المعهود من المسبّات والشتائم المقذعة في وجه من يصادفها، أما الأكثر غرابة: ولعها الشديد بالملابس، فتلبس أجملها وأبهاها وأكثرها زركشة وألواناً صارخة، كأحدث عرائس القرية، وتتابع أخبار الأقمشة الجديدة وأنواعها باهتمام بالغ، باختصار: كان الملبس همّها الشاغل ومرضها)) [2].

الجدّة، بعامّةٍ، وبخاصّة هنا، تشكّل: رمزاً للذاكرة، رمزاً سيريّاً وتاريخياً، رمزاً تسجيليّاً واسعاً وجريئاً يحيط بكلّ شاردة وواردة من الأشياء، كونها موغلة في القِدم، وفي جعبتها الكثير مما لا يتوفّر لدى مَن هو أصغر سناً، وعلى هذا الأساس بنيت مقصديّة الحكاية: ((تملك قدرة وكالة أنباء في نقل الأخبار))، وأيضاً تمتلك شخصيّة الجدّة قدرة كبيرة على فبركة الأخبار، وليس على نقلها فحسب. كما توصف هذه الشخصيّة

---

(1) تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2011: 173- 174

(2) حكايات من عنكاوا: 39.

بالانفعال والغضب: ((تثور كالبركان))، وتوصف بقذاعة اللسان: ((ولا تهدأ، إلاّ بعد أن تقذف سيلها المعهود من المسبّات والشّتائم المقذعة في وجه من يصادفها))، وتوصف، أيضاً، بولعها الشديد بالملابس الأجمل والأبهى والأكثر((زركشةً، وألواناً صارخة، كأحدث عرائس القرية..)). هذا المواصفات التي تتمتع بهاشخصية الجدّة، وبخاصة الغريبة منها، أبعدها عن البساطة، وعمّق من رمزيّتها وخصوبتها مما منح قراءتها أو تلقّيها طراوة ومتعة أعلى. وقد يتبيّن لنا من خلال نهوض سرد هذه الحكاية على الوصف كليّاً، ما للوصف من أهمية بالغة وشاسعة التأثير، كونه((نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد، يُستعمل لتمثيل أو تصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنيّة))[1].

ولأنّ الشخصيّة تُعدّ في القصّة ((مدار المعاني الانسانيّة، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه)) [2]، ولأنّ شخصيّة (الجدّة) تنهض، هنا، بوصفها رمزاً تاريخياً وشاهداً على أحداث ووقائع..، اتّخذها الحاكي جسراً أو مَعبراً لأفكاره وقناعاته ووجهات نظره:

((أطرقت جدتي هنيهة. حدجتها بنظرة مترقبة، وأنا أتوقع أن يثور بركانها الهامد بسيله المعتاد من الشتائم والمسبّات المقذعة على الحرس القوميّ ومن جاء به، لكن، حين التقى نظري بنظرها الذي كان يعبّر عن لا مبالاة كاملة غيّرت رأيي. غمغمت هي مع نفسها بضع كلمات غير مفهومة، كأنّها تريد استذكار شيء قديم نسيته، وعلى ما يبدو أنّ ذاكرتها خانتها)) [3].

(1) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غُنيم هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1973: 562.

(2) النقد البنيويّ للحكاية، رولان بارت، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1988: 95.

(3) حكايات من عنكاوا: 41.

غير أنّ هذه الشخصيّة – الرمز، في اللحظة التي عوّل فيها السارد على لسان الجدّة المقذع الدّرب الشتّام للنيل من جهة سياسيّة (الحرس القوميّ) يناصبها الحاكي، على ما يبدو، العداء، خذله هذا اللسان بسبب من خذلان ذاكرة الشخصيّة لهذا اللسان: ((.. كأنّها تريد استذكار شيء قديم نسيته، وعلى ما يبدو أنّ ذاكرتها خانتها))، وبالمعنى الآخر، وهو الأهمّ، أنّ ذاكرة الجدّة خانت الحاكي أكثر من خيانتها لصاحبتها:

((فسألت دَهِشةً:

– ما هو هذا الحرس القومي!؟

انفجر الجميع، وعلى حين فجاة، في ضحك متواصل، وكأنّ سؤالها هذا شقّ بخنجره غمامة الحزن العائمة فوق الوجوه، فسقط المطر منها قهقهات طويلة عالية. كانت أطولها قهقهات ابن عمتي، الذي كان لا يرتاح كثيراً لجدته، ويدخل معها، غالباً، في مشادات. لا أدري كيف أعجبه أن يمزح في تلك اللحظة، ويقول:

– إنه نوع جديد من القماش!

فالتفتت جدتي إلى الأرملة، جارة عمتي، تسألها بغضب:

– إذن، علامَ الضحك؟)) [1].

وفي محاولة من السارد للثأر من ذاكرة الجدّة التي ترمز إلى التاريخ كما بيّنا سابقاً، دفع شخصيّة أخرى (ابن عمّته) إلى القيام بهذه المَهمّة- مهمة الثأر من التاريخ، عبر تعليق ملؤه السّخرية والتّندرُ على الجدّة (ذاكرة التاريخ)، وقت تساءلت عن ماهيّة هذا (الحرس القومي)، تعليقٍ يقول: ((إنّه نوع من القماش))، وفي هذا التعليق أيضاً نوع من الاحالة إلى ولع الجدّة بالأقمشة المزركشة الصّارخة الألوان.

((واصلت جدتي تحسّسها للقماش غير مقتنعة تماماً من نوعيته، مبرطمة بشفتها السفلى، تحسبها تتشكّى قائلة: "كيف ألبس هذا النوع الرديء من القماش؟" لكن، قبل أن تتفوه بكلمة، هتفت ابنتها باللهجة الآمرة المتحدية ذاتها:

---

(1) حكايات من عنكاوا: 42.

- البسيه.. إنه من نوع "الحرس القومي" الذي رغبت شراءه.

وسكتت جدتي على غيظ دفين.

منذ ذلك الحين أصبح الجميع يسمي القماش الأسود "حرس قومي".

والشيء بالشيء يذكر.. كلّما رأيت إمرأة مجلّلة بالسواد، تذكرت جدتي. وما أن خطر اسم جدتي ببالي تذكرت "الحرس القومي" وسألت نفسي: أي نوع من أنواع "الحرس القومي" تلبس هذه المرأة!؟)) [1].

تتصاعد رمزيّة الحكاية من خلال تنامي صورة شخصيّة الجدّة نفسها إذ: ليس الرّمز صورة فحسب، إنّما هو تعدّد المعاني ذاته، حيث يرمز تحسّس الجدّة للقماش، الذي أقنعوها بأنّه من نوع يدعى (الحرس القومي)، وعدم اقتناعها به، وتشكّيها من رداءة نوعيّته، يرمز إلى رؤية التاريخ، المرمّز له بشخصيّة الجدّة- كما بيّنا سابقاً، لسيرة الحرس القومي الرديئة التي يرفض هذا التاريخ أن تكون هذه السيرة جزءاً منه: ((كيف ألبس هذا النوع الرديء من القماش؟)). ثمّ يزجّ السارد بشخصيّة أخرى (ابنة الجدّة- التي ترمز بدورها إلى ذاكرة لم تصب بالنسيان، كما أصيبت ذاكرة الجدة)، وذلك لتوطيد السخرية والتّندر أكثر وتعميقهما، حيث تأمر الابنة أمّها قائلة: ((هتفت ابنتها باللهجة الآمرة المتحدّية ذاتها: البسيهِ.. إنّه من نوع "الحرس القومي" الذي رغبت شراءه))، أما الجدّة (الذاكرة الأمّ): فـ ((سكتت جدّتي على غيظ دفين))، أي أسقِط في يدها ذلك أنها لم تجد ما تعلّق به فآثرت السكوت، والسكوت، هنا، يعني اعترافاً ضمنيّاً، وإن لم يكن مصرّحاً به، من قبل الجدّة بأنها قد خُدعت حين أقنعوها بأنّ هذا النوع من القماش (الحرس القومي) هو من الأنواع والأشكال المفضّلة لديها، فتورّطت واشترته، ولابدّ عليها ارتداؤه شاءت أم أبت بدلالة لهجة ابنتها الآمرة: ((البسيهِ..)).

---

(1) حكايات من عنكاوا:42 .

تصل الحكاية إلى ذروة رمزيّتها، عبر شخصية السارد هذه المرّة ولكن بصورة مباشرة، عندما يصرّح باتفاق الجميع على أنّ لون القماش المسمّى (الحرس القوميّ) هو اللون الأسود، وفي ذلك ترميز لأعمال القتل والاعتداء والتنكيل التي قام بها الحرس القومي، كون اللون الأسود، كما هو شائع ومعروف، لا يدلّ بعامّةٍ إلاّ على الحزن.

الفصل الثاني

أساليب تقديم الشخصية

الفصل الثاني

أساليب تقديم الشخصية

مُدخل:

تعدّ أساليب تقديم الشخصية من القضايا المهمّة التي يمكن ملاحظتها وهي تكشف عن طبيعة العمل السرديّ، ودور الشخصية في تمثيل الحدث وشحنه بالمعطيات السرديّة الغنيّة، ومن خلال تحديد طريقتي تقديم الشخصية تتضح الأساليب:[1]

الطريقة التحليلية / التفسيرية (الطريقة المباشرة).

الطريقة التمثيلية / الدرامية أو الإخبارية التصويرية (الطريقة غير المباشرة).

تعتمد الطريقة الأولى على السرد ووصف السارد. في حين تعتمد الطريقة الثانية على الحوار الخارجيّ. ومن هنا تتحدد أساليب الشخصية بالسرد وبالوصف وبالحوار.

وتكون حاجة السرد إلى الحوار ماسّةً إذ يستخدم الحوار جنباً إلى جنب مع السرد ليكون جزءاً متمماً له لا دخيلاً عليه[2] إذ إنّ الصفة الرئيسة للسرد انفتاحه وترصيفه للمشاهد بالحوار[3]، وعليه يرتبط الحوار بالسرد وبالوصف ويساعد الراوي على اثارة اهتمام القارئ ويقطع الإحساس بالرتابة التي يولّدها السرد، فهو يثبت الحركة في المشهد مع بيان قدرة الحوار على توليد الشعور عند القارئ بأنّ الشخصيات في الرواية واقعيّة حية[4].

---

(1) يُنظر: فنّ القصة: 98، النقد التطبيقيّ التحليلي:64.

(2) يُنظر:الحوار في والقصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد دار الزيني، للطباعة، المنيرة، 1975:118.

(3) يُنظر: نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: يحيى الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، 1972:280.

(4) يُنظر:عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، 1969:226 .

المبحث الأول

سّرد الشخصية

أولى النقد الحديث مصطلح (السّرد) اهتماماً واضحاً،، فالسرد يعني كل نصّ فيه راوٍ ومروي ومروي له، وكذلك هو على وفق ما أشار اليه جنيت: ((عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بوساطة اللغة وخاصة اللغة المكتوبة))[1]، وللسرد أهمية في العمل الأدبيّ كونه يمثل الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص فهو((أداة ملحمة أو رواية أو قصة قصيرة، وتتميز تلك الأجناس عن بعضها بوساطة أساليب السرد التي تعتمد عليها فضلاً عن سماتها الخاصة.))[2]

ويتداخل الحديث عن (الرواية) مع مصطلح (السرد) الذي يعود فضل اقتراحه الى البلغاري (تودوروف) الذي صاغه عام (1969) للدلالة على (علم السرد) بمعناه الواسع، وهو مصطلح مركب من كلمتين تعني(علم السرد) ومن ذلك انبثق (علم السرد) أو(السردية)[3] إذ تسعى السردية إلى البحث عن ((مكوّنات البنية السّردية للخطاب من راوٍ ومرويّ ومرويّ له))[4]، ولما كانت بنية الخطاب السرديّ نسيجاً قوامه تفاعل تلك

---

(1) طرائق تحليل السرد الأدبيّ، ضمن مقال (حدود السّرد الأدبي)، ترجمة د. مهند يونس، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992:71 .

(2) البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988: 161.

(3) يُنظر: الرواية، حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د. عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 2، لسنة 1992: 26.

(4) السردية العربية، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992:9 .

المكونات، أمكن التأكيد أنّ السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالةً[1].

أنماط السّرد:

1- السّرد الموضوعيّ:

هو السّرد الذي يكون فيه الراوي مطّلعاً على كلّ شيء حتّى الأفكار السريّة للشخصيّات كما يتبع الراوي عادة مصير كلّ شخصية معينة فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية[2].

ما من سرد(موضوعيّ بخاصّة) بوصفه بنيةً، إلاّ إذا توفّر على((ثلاثة أنواع بنيوية أساسيّة، وهي:

الوظائف: وهي الوحدات التي بتنظيمها في شكل مقاطع تتيح للقصة أن تتطوّر.

الأحداث: وهي الشخصيات التي تُعرَف بمجال فاعليّتها.

الحكي: وهو المستوى الأعلى حيث يتشكّل التّشفير المزدوج بين الراوي والقارئ.)) [3].

يتجلّى السرد الموضوعيّ في ((رواية فرج الله القهار)) في أكثر من موضع منها على سبيل المثال:

---

(1) يُنظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، اوزو الدويكرو وجان ماري ستشايفر، ترجمة د. منذر عياش، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء:2007: 206،

(2) يُنظر: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة:إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982:189-190، الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء علي سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988: 52 .

(3) الأدب عند رولان بارت، فانسان جوف، تر: عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2004: 32.

((وهكذا فبعد انتفاء الأعذار والأسباب كلّها، وفشل المحاولات جميعها في ثنيها عن رأيها، أمسكت ابنتها الكبرى بها من ساعدها الأيمن وابنتها الصغرى من ساعدها الأيسر واتكلتا على الله. وراحت العجوز تسير بخطوات بطيئة، لكنّها ثابتة وواثقة، لم تكن تتوقعها ابنتاها ولا العجوز نفسها))[1].

إنّ شخصية العجوز في رواية فرج الله القهار، تعدّ من الشخصيات (الثابتة) وهذا ما أثبتته هذه الأطروحة في فصلها الأوّل، أي أنّها شخصيّة هامشيّة غير أنها في الوقت نفسه تشكّل عاملاً مساعداً، أو ضوءاً يُسلّطُ على الشخصيّة أو الشخصيّات الرئيسة (النّامية) في العمل السرديّ، وبخاصّة الروائيّ منه.

إنّ السّارد الموضوعيّ هو اللاعب الرئيس في لعبة السرد، ذلك أنّه، هنا، هو المحرّك الأساس للشّخصيات، والرّاسم للأحداث التي لا يمكن أن تكون إلاّ بوجوده، وبوجود الشخصيّات، فضلاً على أنّ هذا السارد هو الموجّه لتلك الشخصيات والأحداث.

السارد، أو الراوي، هنا، عليم، بل كليّ العلم، ذلك أنه يُعلِمنا بطبيعة شخصيّة العجوز، وطبيعة حركتها، وطبيعة مزاجها النفسيّ والاجتماعيّ والروحي، مثلما يعلمنا بعلاقاتها كافّة، المعلنة منها التي تعرفها باقي شخصيات الرواية، وغير المعلنة التي لا تعرفها غير العجوز نفسها، ابتداءً من أوّل لقاء لها بفرج الله القهار- الشخصية النورانيّة، وقت كانت طفلة، مروراً بلقاء زوجها به بعد أن صدمته سيارة، وتوفّى، وانتهاءً بلقائها الأخير بفرج الله القهار في آخر عيد فصح حضرته في الكنيسة القديمة، حيث عادت بعد هذا اللقاء إلى بيتها ماشية على قدميها لوحدها دون مساعدة من ابنتيها، لتموت بعدها.

مادام السارد الموضوعيّ عالِماً بكلّ ما يخصّ كلّ شخصيّة من شخصيات العمل السرديّ، وبكلّ حَدث من أحداثها، وبكلّ شاردة وواردة..، فإنّ بقية الشخصيات إنما هم فَعَلةٌ ثانويون. وعلى الرغم من ذلك لا يمكن للسرد الموضوعيّ أن ينهض إلا بوجود

(1) في انتظار فرج الله القهار:807.

وصف موضوعيّ ينهض إلى جانبه، لأنّ الوصف يمثّل: ((لوناً من ألوان التّصوير، إذ إنّه أسلوب انشائيّ يقدّم المظاهر الحسّية للأشياء)) [1].

يأتي المشهد التالي منسجماً تمام الانسجام مع العلم الكليّ للسارد العليم، ومع الوصف التصويريّ السرديّ، لأنّه يقدّم مظهراً تاريخيّاً روحياً مهماً لمكان موضوعيّ معلوم هو (نينوى)، ولزمان موضوعيّ محدّد هو (زمن النبيّ يونس)، بوساطة سرد في منتهى الموضوعيّة كونه ينهض بحدث شهير ألا وهو الطريقة التي آمن بها أهل نينوى بالله وتابوا إليه، فتاب عنهم:

((ذات يوم صعد شرّ نينوى المدينة العظيمة إلى أمام الربّ فأراد أن يهلك أهلها وأرسل إليها يونان النبيّ منذراً " بعد أربعين يوماً تنقلب نينوى" ونادى عليها فآمن أهلها بالله ولبسوا مسوحاً من كبيرهم إلى صغيرهم وصاموا ثلاثة أيام ودعوا الله بشدة وتابوا لعلّ الله يرأف بهم فلا يهلكهم. فرأى الله أعمالهم ورجوعهم عن طريق الشرّ فغفر لهم ولم يصنع بهم شراً)) [2].

ويظهر السرد الموضوعيّ على نحو آخر في قصص ((مدن وحقائب)) يمكن أن نمثل له من هذه القصص على النحو الآتي:

((مضت سنوات، مسرعات راكضات، ذاع صيت الشاعر الولهان، وأصبح يشار إليه بالبنان، فعشق وأحبّ، وتزوّج وأنجب، خالط الأعيان، رفل بالحبّ والحنان، وصار واسع الثراء، عريض الجاه، يملك قصوراً فاخرة، بالذهب والفضة عامرة.

وذكر الوطن عن باله لا يغيب، ثم أصيب بمرض عجيب، عجز عن تشخيصه الطبيب، كانت آلامه بلا قعر، أعمق من جوف البحر، فتجلّد وصبر، على أحرّ من جمر، ينتظر بزوغ الفجر.)) [3].

---

(1) بناء الرواية، د. سفر أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984: 79.

(2) في انتظار فرج الله القهار: 144.

(3) مدن وحقائب: 17-18.

غالباً ما يكون (الإطناب) الذي هو ((زيادةٌ في اللفظ لتقوية المعنى))[1].ظهيراً فاعلاً للسرد الموضوعيّ، لأنّ هذا النوع من السّرد يقوم على العناية بتفاصيل الأحداث، وتفاصيل الشخصيّة، وتفاصيل حركة الأحداث والشخصية من خلال العلاقات التي تربط بينهما، ولا يكتفي السارد الموضوعيّ، هنا، بهذا الإطناب الذي هو ((..عادةً ما يُستخدم لانسجام خطاب، وتوضيحه وتثبيته)) [2]، وإنّما يعمد إلى الاطناب المسجوع تقويةً وتوطيداً لمناخ السّرد وطبيعته، مضفياً نكهة تراثية تشي بتقمّص السّارد شخصيّة الحكواتيّ أو ما يُعرَف، شعبيّاً، بـ(القَصّهْ خُوْن): ((كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، كان شاعر ولهان....))، حيث يجيء هذا المناخ منسجماً مع الجوّ الموضوعيّ العامّ للنص، فضلاً على ما يتوفّر عليه هذا المُناخ من سلاسة وأريحيّة وتشويق، ليعكس طبيعة جوّ النصّ التي هي، بالمعنى الآخر، طبيعة ثقافة النصّ، لأنّ((القصّة نظام لغويّ يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمّة التي أبدعتها، وحضارتها. فالأوديسّة لغة يدلّ نظامها على نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها، وألف ليلة وليلة لغةٌ، وحيّ بن يقظان لغة..)) [3].

ينهض السّرد، في المشهد الآتي، على مستويين: مستوىً موضوعيّ مباشر يتمثّل بالمظهر السردي لشخصية الراوي، ومستوى، ثانٍ، موضوعيّ غير مباشر يتجلّى فيه الراوي العليم الذي يتمتّع بموضوعيّة كبيرة غايةً في الوصفيّة الخارجيّة المباشرة. صحيحٌ أنّ؛ الوصف الموضوعيّ، والراوي الخارجيّ العليم، وكلّي العلم، والسرد المباشر،

(1) المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ج2، تحقيق محمد محيي، الدين، القاهرة، 1939: 128 .

(2) التحليل النصّي، رولان بارت، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة، والنشر، دمشق، سوريا، 2009، ط1: 59

(3) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر- باريس، 1993، ط1: 7-8.

والمونولوج المَروي..، من مقوّمات السرد والسّرديّة، إلاّ أنّ السرد الموضـوعيّ، هنـا، أوّلاً وتالياً، يعمل في نصّ أدبيّ، وما يعنينا، هنا، القصة القصيرة والرواية بوصفهما نصّاً أدبيّاً. إذ كان لا بدّ أن تكون للراوي نظرةً عميقة ذات مستوى عال، إلى العالم والأشـياء، نظـرةً يُعَبَّر عنها بأسلوب بليغ بمستواها، لأنّ ((النظـرة إلى العـالم هـي تجربـة شخـصية عميقـة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميّز ماهيّته الداخليّة، وهي تعكس بذات الوقـت مـسائل العصر عكساً بليغاً)) [1].

((اختار مقعداً فارغاً وجلس، ففرشت أضواء مختلفة ألوانها على وجهـه في لحظـة سريعة: الأحمر: دماء، حروب، ثورات. الأبيض: براءة، سلام لم يتحقق. الأخـضر: خـير. وفاء، الأصفر: أنانية، حبّ الذّات، غيرة، وبريق من ألوان ذهبية ساطعة: أمل ... ما أكثر ما حمل العام المنصرم من أحداث!... لكن حدثه الأهم كان أن يتحقـق الأمـل ... ذلـك الأمل البعيد القريب.)) [2].

لا يخفى ما يشي به المشهد من مباشرة تكاد تقترب من السّطحيّة، ويتمثّل ذلك في شرح دلالات الألوان الأربعة(الأحمر، الأبيض، الأخضر، والأصـفر)، علـى الـرغم مـن محاولة القاص تمويه ذلك من خلال عدم توصيفه للأمل الذي أشـار إليـه، وأبقـاه معلّقـاً (ذلك الأمل البعيد القريب).

((كان جيش مغوليّ جبار يهاجم القلعة من جوانبها كافّـة، لم يكـن هنـاك رجـال يحمونها، حوصرت القلعة، ثم أُستوليَ عليها. توزّع رجـال المغـول في البيـوت يطـردون ساكنيها، يقتلون ويذبحون الأطفال والنّساء والشيوخ. الناس يهرولون مذعورين، رجـال المغول يطاردونهم. وكانت الخالة فاتة تركض مع الآخرين نازلةً من القلعة حين صـادفها بعض من هؤلاء الرجال. حدّقـت في أحدهم، ساورها الشكّ في أنها تعرفه. اقتربت منه، عرفت فيه اسماعيل، موظف البلدية الذي يجلب لها البلاغات بوجوب اخلاء البيت، لأنّ

(1) المُتخيّل السّردي، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافيّ العربيّ، الرباط– بيروت 1990: 76.

(2) مدن وحقائب: 57 ـ 58.

البلدية استملكته وستحوّل القلعة إلى مدينة سياحية. نظرت في وجه الثاني، عرفت فيه محمود المختار، انشرحت أساريرها، تصوّرته سيكون عوناً لها، لكنّه عبس في وجهها. تحوّلت عنه إلى الشخص الثالث، رأت فيه صورة زوجها وهو يقول لها:" ما قلت لك، من الأفضل أن ننزل من القلعة ونسكن المدينة، هو ذا قد جاء اليوم الذي يرحلوننا عنها". وصرخت.

انتفضت الخالة فاتة في فراشها مذعورة، وقفزت من على التخت في الحال، بَسْمَلتْ، ورَجَمَتْ الشيطان.. وعندما شخصت في السماء، كانت الشمس، مولوداً حديثاً يلقي ابتسامته على منارة الجامع.)) [1].

لقطة الحلم في هذا النص الحكائي، التي هي أشبه ما تكون باللقطة السينمائيّة المُخرَجَة بوساطة ما يُعرَف بالقطع السينمائيّ، الحلم الذي غرقت فيه الشخصيّة (فاتة)، الذي هو في حقيقة الأمر كابوس وليس حلماً لأنّه لا ينمّ إلاّ عن تفاصيل خوف ورعب عاشتها هذه الشخصيّة في أثنائه، لقطة تمثّل هجوماً لجيش المغول على القلعة التي تقطنها الشخصيّة، وما صاحب هذا الهجوم من تقتيل، وطرد للناس من بيوتهم. يحيل المشهد بعامّة على عمليات التهجير والحروب المعاصرة التي تعرّض لها سكان بعض مناطق الشمال، كما يحيل على تعاون بعض سكان هذه المناطق مع الجيش الغازي ضدّ أهلهم: ((اقتربت منه، عرفت فيه اسماعيل، موظف البلدية الذي يجلب لها البلاغات بوجوب اخلاء البيت،...، نظرت في وجه الثاني، عرفت فيه محمود المختار، انشرحت أساريرها، تصوّرته سيكون عوناً لها، لكنه عبس في وجهها.....))، ومن الواضح ما ترمز إليه طبيعة مِهنتَي شخصيّتي: اسماعيل (موظّف البلديّة)، ومحمود (المختار)، فالأول كان يسلّم الخالة (فاتة) التبليغ تلو التبليغ بإخلاء بيتهاوالنزوح عن المكان، وهو بذلك جزء من عملية الهجوم (هجوم المغول)، والثاني يرمز إلى شخصيّة البصّاص أو الجاسوس الذي

(1) حكايات من عنكاوا: 12_ 13.

ينقل أخبار المنطقة المسؤول عنها، وقد وضّح السّارد موقف هـذين (المُبلّـغ، والبـصّاص) من خلال:((تصوّرته سيكون عوناً لها، لكنّه عبس في وجهها)).

كما للسرد زمن وأحداث وشخصيات، فإنّ له، أيضاً، مكاناً يصفه، وتتحـرّك فيـه الشخصيات، وتبنى فيه العلاقات. وأكثر ما يتجلّى ذلك في السّرد الموضـوعيّ. فبعـد أن نفضت الشخصيّة تفاصيل حلـم(أو كـابوس) الليلـة الماضـية، عـادت لتمـارس حياتهـا الطبيعيّة ككلّ يوم وكأنّ شيئاً لم يكن حيث أخذت: ((الخالة فاتة تتأمل بلحظات سـريعة، وهي تنزل الدّرج، سبعين عاماً كاملة عاشتها هنا، في هذا الطّود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين، تذكّرت تلك الأيام، حين لم يكـن في المدينـة غـير القلعـة وبعـض البيـوت المتناثرة حولها، حينذاك كان للقلعة باب ضخم يقفل ليلاً، يحرسه رجال شـجعان. كانـت الشمس العاكسة من جدران القلعة شديدة السطوع، لم تتحملّ الخالة فاتة قوتها، فقطعت أفكارها، لكنّها ظلّت تنزل الدّرج، أسرعت إلى الأسفل فتوارت في الظّلمة باتجاه السّوق، المزدحم بالأصوات والبشر، كما يزدحم رأسها بالأشباح.))[1].

يعدّ الزمان والمكان أساسَي الحدث، والثلاثة؛ الحـدث والزمـان والمكـان تـشكّل حركة الشخصيّة في العمل الروائيّ والقصصيّ. فالحدث لـه دور رئـيس فاعـل وبـارز في الكشف عن طبيعة الشخصيّة؛ نزعاتٍ وتوجّهات، من هنـا أيـضاً، يـشكّل الحـدث روح النصّ السرديّ ومحرّكه الأساس. إنّ تمسّك الشخصية (فاتـة) بالمكـان يبـدو قويـاً وبـارزاً ولامعاً، ومردّ ذلك، كما هو واضح، إلى تمثّل شخصيّة القاصّ لشخصيّة القـصة الرئيـسة (الخالة فاتة)، ومن خـلال ذلـك يمكننـا التّعـرف إلى طبيعـة شخـصية القـاصّ؛ سياسـياً، وفكرياً، ونفسياً، وثقافياً بعامّة، كون شخصية القصة تسلط الضوء على قناعاته الداخليـة الغاطسة في أعماقه، تلك القناعات التي لم يصرّح بها على لسانه، كونه لم يستخدم ضـمير المتكلّم، وإنما عمد إلى ضمير الغائب عبر شخصية الخالة فاتة، معلناً عن تمسكه النـسيجيّ العميق بالمكان (مكانه) الذي لا بديل عنه بالنسبة إليه: ((سبعين عاماً كاملةً عاشتها هنـا،

(1) حكايات من عنكاوا: 14.

في هذا الطود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين..)). هذا ليس تمسّكاً بالمكان فحسب، وإنّما هو حياة بأكملها، وتاريخ طويل وعريق لا يمكن التفريط به بأيّة حال من الأحوال، حتّى وإن كان بالقوّة – قوّة جيش مغوليّ، بكلّ ما معروف عنه من قسوة وبطش. إنّ احساس الشخصية بالمكان ليس إلاّ ((احساساً بالمواطنة، واحساساً آخر بالزمن والمحلّية، حتى قديماً، وآخر معاصراً، شرائح وقطاعات، مدناً وقرى، حقيقية، وأخرى مبنيّة على الخيال، كياناً نتلمّسه ونراه))[1]، فالسرد هنا عكس ذات القاص التي صبّها في الشخصية التي نسجها بخيوط خياله معلناً عن اطلاعه على ذات الشخصية في الوقت نفسه.

2- **السّرد الذاتي:**

هو السّرد الذي نتبع الحكي فيه من خلال عين الراوي أو طرف مستمع متوفّرين على تفسير كلّ خبر، ومتى وكيف عرضه الراوي أو المستمع نفسيهما[2].

قد تأتي الشخصية في السرد الذّاتيّ بسيطة في تكوينها، وهذا يستدعي سرداً بالبساطة نفسها، أقلّ أو أعلى قليلاً. وقد تأتي مركّبة، فتحتاج سرداً بموازاة هذا التركيب، وهذا يتطلّب بطبيعة الحال سارداً ذاتياً يجيد اللعب على هذين المستويين السّرديين. ومن أمثلة ذلك رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) التي يتكرر فيها السرد الذاتيّ كثيراً بحكم تعدّد الشخصيات وتنوّعها:

((في الحقيقة، لم أتحمّس قطّ، في يوم من الأيام، للقاء فرج الله القهار. فلقد نشأ بيني وبينه، منذ شبابي، نوع من الجفاء. ولولا وصية أمّي لما أقدمت على الاتصال به، الأمر الذي اضطرّني إلى مكالمته بالهاتف، صباح اليوم، لإخباره أنني أحمل إليه رسالة من أناس أعزاء إلى قلبه. وكنت أتوقّع منه هذا الاعتذار المهذّب الذي ادّعى فيه كثرة أشغاله.))[3].

---

(1) الرواية والمكان: دراسة في فنّ الرواية العراقيّة، ياسين النصيّر، ج1: 5.

(2) يُنظر: نظرية المنهج الشكلي:190، الشعرية:52.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 20.

إنّ علاقة (الشخصيّة) بشخصية فرج الله القهار، كما هو واضح، فاترة وليس فيها أيّ شيء من الحماس والرغبة:((في الحقيقة، لم أتحمّس قطّ، في يوم من الأيام، للقاء فرج الله القهار. فلقد نشأ بيني وبينه، منذ شبابي، نوع من الجفاء))، وما اقدام الشخصيّة على محاولة لقائه إلاّ تنفيذ لوصيّة (الأمّ)، لا لسبب آخر. تمثّل شخصية فرج الله القهار أكثر وأبعد وأعمق من كونها شخصيّة كسائر أيّ شخصيّة حتى وإن كانت شخصية رئيسة، ذلك أنها على جانب مهمّ من الغرابة والإثارة والدهشة، ذلك أنها شخصيّة ديناميّة، تتطوّر وتتصاعد وتائرها بتصاعد وتيرة الأحداث والشّخصيات: ((إنّ للشخصية المستديرة أو الديناميّة أو التطوريّة صفة مهمّة، وهي أنها قادرة على إثارة الدهشة فينا. فإن أثارت الدهشة كانت مستديرةً، أما إذا لم تدهشنا فإنها مسطّحة على الأغلب، وإذا لم تقنعنا كانت مسطحة أيضاً تحاول أن تبدو مستديرة))[1]، وشخصية فرج الله القهار تتمتع، من نَواحٍ عِدّة، بمِسْحات من هذه الإستدارة والديناميّة من خلال تناميها وتطوّرها الذّاتيين، من خلال ترميزها وتحميلها أبعاداً ووجوهاً عديدة من قبل السّارد الذّاتيّ، مما أخرجها من طبيعيّتها إلى خياليّتها أحياناً، فـ ((الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وظيفة جديدةً تدلّ على معنىً جديد، وتكون جزءاً من لوحة كبيرة حتّى أننا في النهاية ننسى الأصل، ولا يبقى لنا إلاّ الشخص الخياليّ باعتباره الخادم لفكرتنا واحساسنا. فلكلّ شخصية أصل في الحياة، ولكنّها في الرواية غيرها في الحياة وإلاّ ما كانت فنّاً على الاطلاق))[2]، وذلك ما يجعل من فرج الله القهار محور الرواية الذي تدور حوله الأحداث، وسائر الشخصيات.

---

(1) أركان القصّة، فورستر، 83-85

(2) بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ حوار أجراه فاروق شوشة مع نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، الآداب اللبنانية، 5,4 يونيو، 1960:53 -54 .

يعمل السّارد على الانتقال من حالة درامية إلى أخرى، انتقالاً هادئاً يكـاد يكـون غير ملحوظ بوضوح إن لم نُعْمِل فيه النظر جيداً، وذلك ((ما يدعم قوّة الحضور السّرديّ المتطوّر في السياق السرديّ..، ذلك أنّ الخيط الدراميّ الذي يتشكّل برفق وهدوء صـحبة الراوي الذاتي المُشارك وهو يدخل ميدان الحدث))[1] في كلّ مرّة عبر السرد الذاتيّ:

((كالمعتاد جئت لأعزف، أو بـالأحرى لأؤدّي عملـي في هـذا المقهـى الهـادئ. لا يرتاد المقهى في مثل هذه الساعة غير عدد قليل من الزبائن. صرت أعـرفهم جميعـاً. هـذه المجموعة تتردد كلّ يوم صباحاً ومساء كأن لا عمل لها أو ربما هذا هو عملها. هؤلاء مـن نزلاء الفندق أراهم منذ بضعة أيام. هاتان الفتاتان تأتيان إلى هنا مرة في الأسبوع تقريبـاً. هذا الرجل الأنيق مع زوجته الجميلة يحضران كلّ يوم خميس منذ أن عملـت هنـا واليـوم موعدهما))[2].

تعمل الشخصيّة، في المشهد السابق، عمل الكاميرا، عملاً يكاد يكون تسجيليّاً لولا أنّ السّرد الذاتيّ يـنهض علـى الانتقـاء انتقـاءً ذاتيـاً يـتلاءم وطبيعـة تفكـير الشخـصيّة، وتركيبتها النفسيّة والعاطفية، من جهة كونها فنّانة تعزف على آلة موسيقيّة:(كالمعتاد جئتُ لأعزف، أو بالأحرى لأؤدّي عملي في هذا المقهى الهادئ))، وما وفّر مثل هـذا التـصوير أو التسجيل أن حدث هذا المشهد يجري في مقهى لفندق، وهذا يعني أننا ازاء مكان تتنوّع فيه الشخصيّات وتتبدّل من وقت لآخر، مما يوفّر رصداً متنوّعاً للسرد الذاتيّ لحالات هي الأخرى، وللشخصيّة السّاردة، مما رفع من مستوى وعـي العلاقـات بـين هـذه الحـالات والشخصية نفسها((كلّ حالة وعي تمتلك أفقاً يتغيّر بتغيّر الارتباطـات الـتي تقيمهـا مـع الحالات الأخرى، ومع مراحل تطوّرها الخاصّـة))[3]. الـسرد الـذاتيّ، هنـا، يقـوم علـى

---

(1) النصّ الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، ط1: 188.

(2) في انتظار فرج الله القهار: 28.

(3) الأثر المفتوح، أمبرطو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، 2011، ط1: 34.

الايحاء لا على التصريح المباشر بمكنونات الشخصية، وذلك يرفع من مستوى ذاتيّة هذا السّرد ويمتّعه بالدهشة والإثارة، وكما يقول جيمس جويس: ((أريد من القارئ أن يفهم دائماً عن طريق الايحاء وليس عن طريق التأكيدات المباشرة))[1].

كما تظهر أمثلة السّرد الذاتيّ في قصص ((مدن وحقائب)) كثيراً أيضاً بحكم تنوّع الأمكنة والأزمنة، ذلك أنّ المكان السّرديّ ((يحظى في القصة القصيرة خاصة بقيمة تعبيرية وتشكيليّة مركزية لا يمكن تنحيتها أو تقويض سلطتها على أيّ نحو من الأنحاء، ليس بوصفه الجزء الفاعل الشديد الأهمية في الفضاء السّرديّ حسبُ، بل لأنه يكشف بقوّة ووضوح عن أسلوبيّة القصّ في الكيفيّة التي يستخدم القاصّ فيها عنصر المكان-بناء وتشييداً))[2]، إلى جانب الزمن السرديّ((الذي يتمّ التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، ومظاهر السرد، والكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد، وأنماط السرد التي تتوقّف على نوع الخطاب المُستَعمَل من طرف السارد من أجل ابلاغنا بالقصة))[3]، ومن أمثلة السّرد الذاتيّ:

((بصراحة، لم أرتح لهذه الزيارة، بل اعتبرتها بيني وبين نفسي إهانة موجّهة لكرامتي، لأنّ ريتا لم تبد أيّ اهتمام، ولو بسيط، بي، بقدر اهتمامها بالفأر اللعين، وكأنها جاءت خصيصاً لتغيظني وتنتقم مني لزيارتها السابقة، وأخذت أفكار سوداوية تلعب برأسي، قلت في نفسي حانقاً: "سأقتل الفأر حتى لا تضع هذه البنت قدمها في غرفتي أبداً". لكن بعد دقائق "لعب الفأر بعبّي" كما يقال وترددت، لا بل تراجعت وفكّرت أن أتدبّر خطّة للأخذ بالثأر على طريقتي الشّرقية. وسرعان ما تتالت الأفكار.. الخطوة الأولى

---

(1) المرجع نفسه: 134.

(2) النص الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، ط1: 293.

(3) طرائق تحليل السرد الأدبيّ، مقولات السرد الأدبيّ، تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، الرباط 1992: 55.

كانت أن أخذت قطعة الحلوى من أمام الفأر ووضعتها جانباً، واستبدلتها بكسرة خبز.))[1].

بدخول البنت على المشهد أخذ السّرد الذاتيّ يؤنسن الفأر شيئاً فشيئاً حتّى صار يحول بين السارد الذاتيّ والبنت، ذلك أنّها لم تأت، أساساً، رغبةً منها في مجالسة الشابّ، بل من أجل أن تتفرّج على الفأر الذي يعيش معه في غرفته، وهذا ما جعله يشعر بالإحباط، وأن كرامته قد جُرحت، فلولا وجود الفأر في غرفته لما زارته أبداً، وهذا عظّم من كرهه للفأر أكثر، فإلى جانب ما يعانيه من اتلاف الفأر لملابسه وطعامه، واقلاق نومه، شدّ انتباه البنت إليه، حتّى لَيشِي السّرد بأنّ هذا الفأر قد أصبح غريماً للشابّ نفسه وليس مصدر ازعاجٍ واقلاق حسبُ، ذلك أنّه خطف اهتمام البنت منه: ((سأقتل الفأر حتى لا تضع هذه البنت قدمها في غرفتي أبداً))، لا للتخلّص من الفأر فقط، وإنما للثأر منه وعلى الطريقة الشّرقية، وذلك بإغرائه بقطعة خبز بعد أن فشلت قطعة الحلوى في ذلك. وهنا بالذّات يقوم السّرد على الوصف بوصفه ((نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يُستَعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية))[2].

إنّ السّرد في المشهد التالي، كما في سابقه، وإن بنمط أوسع- ينهض على المزج ما بين الحكي الذي ينهض بالحدث، وبين الوصف الذي ينهض بمسؤوليّة بسط الأشياء والشخصيات، وفرشها أرضيّةً للمشهد المسرود من قبل الذّات السّاردة ((فالحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها باعتبارها مجرّد اجراءات، وفي نفس الإطار يشدّد على المظهر الزمني والدراميّ للسرد. أما الوصف فهو على العكس من ذلك نظراً إلى أنّه يركّز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تواقتها، ويضع نصب عينيه الاجراءات ذاتها

(1) مدن وحقائب: 36.

(2) ضحك كالبكاء، ادريس الناقوري: 127.

كما لو أنّها مشاهد، ثمّ إنّ الحكي يبدو ملغياً لمجرى الزمن ومُسهِماً في بسط السّرد في المكان))[1]:

((في قاعة الاجتماع كان هناك الكثير من الرجال والنساء من بلدان عديدة. في باب القاعة قدّمت نفسي، رحبوا بي ترحيباً حاراً وعلّقوا شارة على صدري وطلبوا مني أن أجلس في زاوية بعيدة من القاعة لتكون مهمتي تسجيل وقائع الاجتماع وتلخيصها لتقديمها لمديري في اليوم الثاني، لأنّه تعذر عليه حضور الاجتماع. على الرغم من ذلك كان لي أمل كبير في أن يتقدم أحدهم مني ويقول لي مثلاً: "أنا هو الشخص الذي تنتظره" كنت أكتب، ألخّص التقارير والنقاشات، وكلّ مسؤول يتحدّث انتبه جيداً إلى اسمه ووظيفته ومركزه، وأحلّل إن كان هو الشخص المتوقّع أن ألتقي. في الحقيقة، كان هناك رؤساء شركات كبيرة ومسؤولون حكوميون وتجار كبار، وكلّ اسم من تلك الأسماء كان له صدى كبير في البلد، غير أنّ أحداً لم يتقدّم مني أو يسألني حتى من أكون، كما لم تسنح لي أية فرصة لكي أتعرّف على أحد. بيد أني مع ذلك، ولا أدري لماذا، كنت واثقاً من أنه سيحدث لي شيء هام في تلك الساعات ويغير مجرى حياتي تغييراً كلياً.))[2].

تقوم شخصية (السارد الذّاتي) على انتظار ما سيكون، أي أنّ السرد غير معنيّ كثيراً بزمن الحدث، على الرغم من أنّ الحدث هو اجتماع عالميّ واسع تحضره شخصيات مهمّة ومعروفة ولها مراكزها، كمسؤولين حكوميين ورؤساء شركات وتجّار كبار، ولكلّ واحد منهم ((صدىً كبير في البلد)). انتظار ما سيكون من خلال شخصيّة ما يتوقّع السارد أنها بين لحظة وأخرى ستتقدّم باتجاهه قائلة: ((أنا هو الشخص الذي تنتظره))، وعلى الرغم من هذا الانتظار الذي شكّل أفقَ التوقّع للمشهد، كان السارد الذاتيّ ينصت بإمعان لكلّ متحدّث من المتحدّثين، ويحلل كلامه علّه يكون هو الشّخص المُنتَظر،

---

(1) من طرائق تحليل السرد الأدبي، مقولات السرد الأدبي، مقالة: حدود السرد، جيرار جنيت، تر: بنعيس بو حمالة: 77.

(2) مدن وحقائب: 96.

وهذا يعني أنّ للسارد خلفيّة أو معلوماتٍ عن هذا الشّخص. بـأفق التوقّـع هـذا نهـض حدث المشهد، لأنّ الحدث في واحد من معانيه هو((كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمـر، أو خلـق حركة أو انتاج شيء)) [1]، وهذا ما انطوى عليه السرد، هنا، ابتداءً من اطار المشهد العام الذي يمثّله الاجتماع العالميّ الواسع، مـروراً بشخـصية الـسارد الـذاتيّ، حتـى شخـصيّة (الشّخص) المُنتَظَر، مما حرف حركة السرد العامة، وركّز على انتاج شخصيّة قد تـأتي أو لا تأتي، غير أنّها موجودة بقوّة في المشهد وإنْ لمّا تحضر، واقعيّاً، بعد.

يميّز جيرار جنيت بين خمسة أنواع، من الناحية الوظيفيّة، للسّارد:

((1. الوظيفة السردية: وهي محايثة لكلّ محكيّ، ويمكـن التعـبير عنهـا نـصيّاً: "أنـا أحكي..."، أو بالاقتصار على ذكر خطابات الشخصيات.

2. وظيفة التوجيه: إنّ السارد يعلّق على تنظيم وتحديد محكيّه.

3. وظيفة التواصل: إنّ السارد يتوجّه إلى المسرود له، وهو القارئ النصيّ.

4. وظيفة الشهادة: إنّ السارد يشهد بصحّة الحكاية، ويعطي مصادرها..

5. الوظيفة الإيديولوجية: إنّ السارد يفسّر الوقائع انطلاقاً من معرفة عامّة مركّزة، غالباً، في شكل حُكْم)) [2]، وهذا ما تجلّى في معظم سرود المشاهد التي تناولتها الأطروحة، وبخاصّة في الـسرد القصـصيّ، وبخاصّـة أيـضاً في الـسرد الـذاتيّ، وعلى نحو واسع في ((حكايات من عنكاوا)) ومن أمثلتها:

((قلت في نفسي "سمعاً وطاعةً". وأحنيته. "خذه فدية أيها الحـلاق، لكـن المهـم أن تحلقه جميلاً، مرتباً، تتراقص ذؤابته أمامي كلما مشيت. كيف لا أحنيه أمامك وأنـا أضـعه كل مرة تحت رحمة سكين الوالدة... فكلما طالت شعورنا تشهر بوجهنا سلاحها، تمسكنا من تلابيبنا في الزقاق، تدخلنا الحوش، تجلسنا على الأرض أمامها، تحني رؤوسنا وتحلقها

---

(1) البنية الروائية في نصوص الياس فركوح، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي: 118.

(2) نظرية السرد، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، ط1، 1989: 101 – 102.

كيفما كان، وكأنها تنتف ريش الفراريج. ومتى حظيت بمزاج جيد، وكانت غير مستعجلة لدفعنا إلى الحمام، استعانت بالمشط والمقص، وتركت بقعة غير حليقة على اليسار، وقبضة شعر خلف الأذن، وشعيرات هنا وهناك لم تصل إليها أسنان الماكنة. وتجعل رؤوسنا تبدو كحقل كثيف، غامر حاصد مبتدئ في حشّه بمنجل أعمى.)) [1].

يرى رولان بارت أنّ ((الشّخصيّة قد كفّت عن أن تكون ملحقةً بالفعل، وجسّدت مباشرةً جوهراً نفسيّاً)) [2]، وبتطوّر الفهم البنيويّ، بعامّةٍ، للشخصيّة ((أصبحت فرداً، أو (شخصاً). وباختصار، لقد أصبحت كائناً متكوّناً تكوّناً كاملاً حتّى وإن كانت لا تقوم بأي عمل من الأعمال، وكذلك أيضاً من قبل أن تتصرّف أيّ تصرّف)) [3]، وهذا ما نجده واضحاً في قصّة (ماكنة الحلاقة)، فالمشهد السابق، من القصة، ينهض سرده بحوار داخليّ لشخصيّة مملؤة توقاً للجلوس بين يديّ الحلاّق الذي يُعدّ من وجهة النظر النفسيّة للشخصيّة واحداً من أحلام طفولتها وبعضٍ من صباها، بعيداً عن (فعل) الحِلاقة البشعة الذي كانت تمارسها (الوالدة) مع الشخصيّة ومع أقرانها إبّان الطفولة ((فكلّما طالت شعورنا تشهر بوجهنا سلاحها، تمسكنا من تلابيبنا في الزقاق، تدخلنا الحوش، تجلسنا على الأرض أمامها، تحني رؤوسنا وتحلقها كيفما كان، وكأنها تنتف ريش الفراريج))، هذا السرد الذاتيّ يشكّل موقفاً رافضاً من قبل الشخصية لفعل الخضوع القديم الذي يقابله فعل خضوعٍ آخر بين يدي الحلاق، غير أنّه خضوع فيه راحة نفسيّة كبيرة، كونه اختيارياً غير مفروض من خارج رغبات الشخصيّة، لا بل فيه متعة هائلة تمّ عن طاعة كاملة: ((قلتُ في نفسي "سمعاً وطاعةً وأحنيته))، ولا يخفى ما

(1) حكايات من عنكاوا: 23.

(2) مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر- باريس، 1993، ط1: 63 .

(3) المرجع نفسه: 62.

في الانحناء- انحناء الرأس من دلالة كبيرة على السّمع والطاعة، وكأنّ الرأس، هنا، محنيّ لسلطان أو ملك، لا لحلاّق، غير أنّ لذاك السّمع ولتلك الطاعة شرطاً تضعه الشخصيّة ألا وهو((المهمّ أن تحلقه جميلاً مرتّباً، تتراقص ذؤاباته أمامي كلّما مشيت))، من هنا يتوضّح الجانب النفسيّ الجوهريّ الذي شكّل الشخصيّة نفسها، بقوّة السّارد الذّاتيّ.

يتآزر في المشهد الآتي فعلان لازمان يعدّان من أهمّ ركائز البناء الدراميّ للقصة القصيرة، هما: السّرد، والوصف. أما السرد فهو ((فعل زمانيّ كونه يتحقّق في الزّمن، لأنّه يتحرّك في مجراه، وبوساطته لأنه يُقدّم متصلاً به. أما الوصف ففعل مكانيّ)) [1]:

((وقفنا في (الفلكة) مترددين فترة قصيرة. ثم دخلنا الشارع في أثرهم. كان مقفراً. وكانت الشمس قد اكتفت من لعبها وألقت تلك الغيمة شحوبها على الشارع والخرائب والدّور المقطوعة المتراصفة على جانبيه بشكل مخيف وغريب أضفى أجواء كئيبة على كلّ شيء. ولّما صرنا على بعد رمية عصا من المقهى، في ملتقى نهاية ذلك الشارع مع الشارع الرئيسيّ، فاجأنا حليق الرأس برغبته في العودة الى البيت، أيده على الفور طفل آخر، وتهللت أساريري من الفرح)) [2].

إنّ السارد الذاتيّ، هنا، إنّما يعبّر عن الحدث من زاوية نظره الشخصية دون اشراك أيّة وجهة نظر أخرى من خارجه في المشهد السرديّ، غير أنه يولي بعضاً من الاهتمام والرعاية وصفيّاً لشخصيات مُرافقة له في المشهد من خلال اشعارنا بوجودها: (مترددين، دخلنا، صرنا، فاجأنا، حليق الرأس، طفل آخر)، ولكن دون أن يكون لهذه الشخصيّات فعل مؤثّر بارز في السرد، ذلك أنّ السّارد الذاتيّ((ينقل لنا مشاهداته بوساطة السّرد الموضوعيّ..، فهو يصف من خلال منظوره الخاص)) [3].

---

(1) – مدخل إلى تحديد خطاب الرحلة العربيّ، سعيد يقطين، مجلة الأقلام، العددان 5/ 6، 1993: 75 .

(2) – حكايات من عنكاوا: 34.

(3) – مدخل إلى تحديد خطاب الرحلة العربيّ:80 .

3- **رؤية السرد:**

لقد أطلق النقاد تسميات عـدّة لتمديـد أطـر العلاقـة الـتي يقيمهـا الـراوي مـع الشّخصيات من جهة أو مع القارئ من جهة أخرى فقد أسموهـا وجهـة النظـر والبـؤرة والرؤية وحصر المجال والمنظور وبـؤر الـسّرد وغيرهـا[1]، وعلـى الـرّغم مـن التّـسميات المتعدّدة فإنّ وجهة النظر والرّؤية السّردية والمنظور مصطلحات متقاربة في دلالاتهـا[2] إذ يقسم جان بويون الرؤى على ثـلاث: الرؤيـة مـن الخلـف، والرؤيـة مـع، والرؤيـة مـن الخارج[3] أما تودوروف فيوضح هذه الأنماط ويفصلها على وفق الآتي:[4]

1ـ الرؤى الشخصية والرؤية من الخلف أو الرؤية الخلفية، ويكـون الـراوي فيهـا أكثـر معرفة من الشخصيات ولا يخبرنا من أين أو الكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة.

ومن أمثلة هذه الرؤية في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ما يأتي:

((عندما وصلت إلى المقبرة القديمة الملاصـقة للكنيـسة تـذكّرت والـديها المـدفونين فيها، فترقرقت الدموع في عينيها، إلا أنها تماسكت فرأت أنّ من الأفضل أن تصلي لهمـا وهي تمرّ بقبريهما، ولم تقطع صلاتها إلى أن وصلت إلى سور الكنيسة، ودخلـت صـحنها الكبير)) [5].

---

(1) يُنظر: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. إبراهيم جنـداري، مجلـة الموقـف الثقـافي، بغداد، العدد23، لسنة 1999: 77.

(2) يُنظر: المنظور الروائـي بـين النظريـة والتطبيـق، د. إبـراهيم جنـداري، مجلـة آداب الرافـدين، كليـة الآداب، جامعة الموصل، العدد25، لسنة 1993:141.

(3) يُنظر: الإنشائية الهيكلية، تودوروف، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد3، لسنة 1982،:12-13.

(4) يُنظر: مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفـاق، المغـرب العددان8، 9 لسنة 1988: 45.

(5) في انتظار فرج الله القهار: 8.

الراوي، هنا، يُنشئ حضوره من خلال الشخصيّة، حضورَه المعرفيّ، فضلاً على انشائه علاقة الشخصيّة بالمكان (المقبرة)، إلى جانب علاقة ثالثة ما بين الشخصيّة وقبري والديها، مُقدِّماً وجهة نظره أو رؤيته عبر الشخصيّة نفسها دون أن يكون لها أيّة رؤية فيما تقوم به. الراوي من خلال العلاقات الثلاث آنفة الذكر يبغي طرح رؤيته، أو منظور تلك العلاقات أمام القارئ، محقّقاً بذلك الغاية المرجوّة من السرد ألا وهي العلاقة الأكثر أهميّة من باقي العلاقات، ما بينه وبين القارئ، ذلك أنّ السرد ((ينطوي على وظيفة تبادل كبرى موزّعة بين مانح ومستفيد..، وباعتباره موضوعاً فإنّه يراهن على إقامة تواصل: أي أنّ هناك مانحاً للسرد، وهناك متقبّل له)) [1]، وما المانح، هنا، إلاّ الراوي/ وما المستفيد والمتقبِّل إلاّ القارئ.

الرؤية من الخلف، أو الرؤية الخلفيّة إذاً تنهض على مفهوم (التّشخيص) الذي هو ((تقنية تشكيل الشخصيّة بوساطة النصّ السرديّ)) [2]، من دون أن يكون للشخصيّة دور بارز وفاعل قياساً بدور الراوي، وهذا ما يتجلّى بوضوح أيضاً في قصص ((مدن وحقائب)) ومن أمثلتها:

((كان واقفاً منتصباً أمام الشبح، يردّد مع نفسه هذه الكلمات بينما شرد عنه ذهنه وسقط إلى قاع تلك البئر العميقة، ذات الفوهة العريضة التي تهدّده بالابتلاع كلّ لحظة، وهناك وجد نفسه جالساً على حافة السرير، في ليالي الشتاء الطويلة، يقصّ عليه حكايته..

كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، كان شاعر ولهان، يقظ الضمير، مكتمل البيان، متقد الفكر، ذلق اللسان، ويحكى أنّه كان ثمّة سلطان، ناقص الحكمة، كثير النقمة، ليس لحكمه ميزان.

---

(1) طرائق تحليل السرد الأدبيّ؛ التحليل البنيويّ للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي: 26 .

(2) عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافيّ العربي، 1983: 180.

غضب الشاعر، وأبى أن يخضع لحكم السلطان، مبتغياً إنقاذ الناس من الطغيان، فظلّ يطرب الآذان، ويشدو بأعذب الألحان، متنقلاً من مكان إلى مكان. يطوي القفار، يمخر البحار، باحثاً عن عظيم الآمال، إلى أن رمى عصا الترحال في بلد غريب.)) [1]

أضفى الراوي على الشخصية صِفَتين مشرقتين وبارزتين؛ صفة (الانتصاب)، وهي دالّ يحيل على القوّة والشموخ، وصفة (الشاعر)، وهي دالّ يحيل على رهافة الحسّ والمشاعر والثقافة، ولكن ليس شاعراً حسبُ وإنما شاعر متمسّك بالمبادئ الانسانية والأخلاقية، يتمتّع بضمير حيّ يؤمن بحرية الناس، مثلما يبتغي لهم حياة ملؤها العدل، كونه لم يخضع لجبروت سلطان ((ناقص الحكمة، كثير النّقمة، ليس لحكمه ميزان))، هاتان الصّفتان جعلتا الشاعر نِدّاً وخصماً قوياً للسلطان، أخذ ينقل سيرة تسلّطه وجبروته وظلمه.. بأسلوب الحكاية المسجوعة الأسلوب، أي على الطريقة التراثية، وكأنّ الكاتب يريد بهذا الأسلوب تحقيق أمرين: أولهما أنّ هذا السلطان ليس واحداً، وإنما هو رمز لسلاطين آخرين مرّوا عبر الزمان، ولا يزالون يمرّون..، وثانيهما ابعاد الحكاية إلى وراء كثيراً بعيداً عن زمن كتابتها، وزمن تكرار حدوثها المعاصر باستمرار، تخلّصاً من مساءلة قاسية من قبل هؤلاء السّلاطين، أي إلباسها قفطاناً تاريخياً ماضياً. ولا يخفى أنّ شخصيّة (الصغير) لم تتخذها شخصية (الشاعر) مستمعاً ومتلقّياً حسبُ، وإنما أشبه ما تكون بتلميذ قابل لتقبّل ما يُتلى عليه ليتربّى عليه، ثمّ ليؤمن به وينقله بدوره، عبر حياته، لآخرين يتربّون هم الآخرون عليه، ليتحوّلوا إلى أنداد وخصوم لكلّ قمع وبطش وظلم.

الشخصية والقارئ، كما هو واضح، تُقامُ معهما (العلاقة) من قبل الراوي وحده، ولا دور للشخصية إلاّ في أن تكون مُعبِّرة عن رؤية الراوي إنسانياً وسياسياً وآيديولوجياً، وأن تكون مَعبَراً لوجهات نظره وقناعاته الخاصّة دون تدخّل ملحوظ في سياق أحداث السّرد – منها، انتاجاً أو حتّى تغييراً، إذا ما تذكّرنا أنّ: ((الحدث هو كلّ ما

---

(1) مدن وحقائب: 17.

يؤدّي إلى تغيّر أمرٍ، أو خلق حركة، أو انتاج شيء)) [1]، وهذا ما ينطبق، بطبيعة الحال، على المشهد التالي الذي سنأتي على تحليله:

((كانت (الدّلاخانة) هادئة ككلّ صباح، العمّ عثمان يلفُ سيكارته بأصابع مرتجفة، ويضع كيس التتن أمامه إلى جانب كومة "طين خاوة" المعروضة للبيع، وعائشة، ترشّ الماء، بين حين وآخر على باقات الخبّاز والحندقوق المشدودة، ورشيد صانع الكبابخانة، يمرّ بمرح كعادته متحرّشاً بهذا أو ذاك من الجالسين، إنّها وجوه يعرفها جيداً، هو وكلّ مرتادي السّوق، منذ سنوات طويلة لا تفارق مكانها، كمعروضات متحف تاريخيّ، حتى ولو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة، هو ذا المكان الذي كان يجلس فيه خالياً يجعلك تذكره، سواء كان بائعاً أو متسولاً.)) [2].

يقوم المشهد على وصف مكثّف مشبّع بتفاصيل دقيقة غير أنها مكثّفة هي الأخرى- مشهد لسوق شعبيّ ((الدّلاخانة)) بأهمّ رموزه المتمثّلة بشخصيات:(العمّ عثمان، وعائشة بائعة الخضراوات، ورشيد صانع الكبابخانة) الذين يشكّلون وفقاً لرؤية السّرد التي هي رؤية الراوي نفسه، جزءاً مهمّاً من معروضات في متحف تاريخيّ. الوصف، هنا، يدور في مكان معلوم بالنسبة إلى الراوي، لا بل وأثير إلى نفسه، ألا وهو الدلاخانة، وبما أنّ الوصف في السّرد ((يعدّ من أهمّ الأساليب في تقديم المكان، ولا شكّ في أنّ الراوي عندما يصف المكان يحمّله الإشارات والانطباعات الخاصّة، إذ لا يقلّ وصف المكان أهميّةً عن أهمّية سرد الأحداث والأفعال)) [3]، فالدّلخانة أشبه ما تكون بمسرح قدّم فيه الراوي بعضاً من انطباعاته ورؤاه الشخصيّة، وبخاصّة؛ تعلّق الشخصيات تعلقاً نسيجيّاً كبيراً، لا فكاك منه، بالمكان، التّعلّق الذي يصل إلى حدّ تصريح الرّاوي بأنّ الموت نفسه لن يتمكّن من ابعاد هذه الشخصيات عن هذا المكان بدلالة: ((منذ سنوات

---

(1) البنية الروائية في نصوص الياس فركوح، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي: 118 .

(2) حكايات من عنكاوا: 15_ 16.

(3) ضحك كالبكاء، ادريس الناقوري، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط1، بغداد، 1986، ط1: 170.

طويلة لا تفارق مكانها (يقصد الشخصيات الثلاث: العم عثمان، عائشة، ورشيد) كمعروضات متحف تاريخيّ، حتى لو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة)).

2ـ الراوي= الشّخصية (الرؤية مع، أو الرؤية المشارِكة) ويكون الراوي فيها مساوياً في عمله

للشّخصية لا يتقدّم عليها ولا يتجاوزها، وهو لا يقدّم أيّ تفسير للأحداث.

تظهر هذه الشخصية في أنحاء مختلفة من رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) منها على سبيل التمثيل:

((قطع عليّ تغيير الموسيقى في المقهى، من تلك السّمفونية الصّادحة بأصوات آلات موسيقية مختلفة إلى نغمات رنانة مدندنة لآلةٍ مفردة تُعزف على مقربة مني، سلسلة أفكاري، فانتبهت وأصخت جيداً. في البدء كان اللحن الراقص ينساب رقيقاً على مسامعي، فانسجمت معه ومع الكتاب في آن، تابعت القراءة والاستماع إلى الموسيقى مستمتعاً بهذه الأجواء المشجّعة، لكنّي أحسست فجأة بتحوّل تلك النغمات الراقصة المهفهفة إلى أصوات موسيقية عنيفة، كأنّ أحداً ما تعمّد إثارة هذا الصّخب الموسيقيّ ليمنعني من القراءة أو ليجذب انتباهي. رفعت رأسي وإذا بي جالس قبالة قيثارة من الطراز القديم، قيثارة جميلة، ضخمة، ذات أوتار عديدة، تتقافز أنامل ناعمة بينها، تمسّ هذا الوتر تارة وذاك تارة أخرى، وقد شدّت العازفة – التي لم تكن تتبيّن لي على نحو جيد – صندوق القيثارة قليلاً))[1].

على ما يبدو أنّ الرّاوي كان مأخوذاً تماماً بالإنصات إلى سمفونيّة بآلات عدّة تُبثّ في أرجاء المقهى الجالس فيه إلى جانب انغماسه في كتاب يقرأه، غير أنّ أنغاماً جديدة من آلة واحدة جذبته من انصاته إلى السمفونيّة، وشدّته برقّة من انغماسه ذاك بألحان السمفونيّة، فضلاً على توفير اللحن الجديد لجوّ مناسب وملائم لمتابعته القراءة، غير أنّ ذلك الجوّ الرومانسيّ الرقيق أربكته موسيقى صاخبة عنيفة، خمّن الراوي أنّ مُثيرها

(1) في انتظار فرج الله القهار: 35.

يقصده هو بالذّات دون سواه، مُتعمّداً اخراجه من عالمين كان يعيشهما بأريحيّة وانسجام؛ عالم النغمات الراقصة الرقيقة، وعالم القراءة، لا لإزعاجه وإنّما لجذب انتباهه إليه: ((كأنّ أحداً ما تعمّد اثارة هذا الصّخب الموسيقيّ ليمنعني من القراءة أو ليجذب انتباهي))، فإذا بالراوي، ما إن رفع رأسه عن الكتاب المنهمك في قراءته، أمام عازفة تتراقص أصابعها على أوتار قيثارة جميلة. هنا تدخل الشخصيّة (المُشارِكة) لتُسهِم في تشكيل الرؤية السّردية للمشهد عبر تدخّلها القويّ النافذ في تغيير مسار الحدث السرديّ، ونقل الراوي من جوّه الخاصّ به وحده دونها، إلى جوّها من خلال ارباكها لجوّه الخاصّ به، وبذلك تكون رؤية السّرد، هنا، قد تقاسم تشكيلها الراوي والشخصيّة معاً، لأنّ الراوي ((السّارد مُلزَم بأن يتوقّف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيّات ملاحظته أو معرفته، فكلّ شيء يجري كما لو أنّ الشخصيّة هي بالتّناوب مُرسِلة للسّرد)) [1].

وتظهر هذه الشخصية في قصص ((مدن وحقائب)) أيضاً ومنها على سبيل التمثيل أيضاً:

((ذات مرّة كان غائصاً في الهموم، منحرف المزاج، قالت له زميلته في الدراسة: "اذهب إلى متحف أو معرض سيستقيم مزاجك وتنسى همومك، إنني كلّما شعرت بالضيق دخلت متحفاً تشكيلياً وشاهدت من جديد لوحاتي المفضلة وخرجت منه بمزاج آخر تماماً." لم يأخذ كلامها على محمل من الجد. قال وهو يضحك في سرّه: "هذا المزاج لا يقوّمه معرض". وترك اقتراحها تلعب به ريح موسكو الباردة.. لمّا عاد في ذلك المساء إلى البيت كان يحمل معه زجاجة فودكا فعالج مزاجه بها. أمّا اليوم، وبعد مضيّ ثلاث سنوات، هو ذا ينفّذ، ومن حيث لا يدري، ذلك الاقتراح.. ما أغرب طبائع الإنسان!

(1) طرائق تحليل السرد الأدبيّ، التحليل البنيويّ للسرد:28 .

ضمته والدته بين ذراعيها وطبعت على خديه الأسمرين قبلتين حنونتين تسيحان دمعاً سخياً، كان دفء حضنها يخدّره ويجعله يستسلم لعواطفه، في لحظات الوداع الأخيرة، بينما لا مناص له من السفر، فانتزع نفسه من حضنهابتؤدة)) [1].

رؤية الشخصيّة – المشاركة تدخل المشهد ابتداءً من المطلع الذي يفتتح به الراوي المشهدَ، لتضعه (أي الراوي) على عتبة حلّ للعقدة التي استهلّ بها المشهد: ((ذات مرّة كان غائصاً في الهموم، منحرفَ المزاج، قالت له زميلته في الدراسة: "اذهب إلى متحف أو معرض، سيستقيم مزاجك وتنسى همومك..")))، وعلى الرغم من عدم التفات الراوي إلى مقترح الشخصيّة (زميلة الدراسة)، المقترح الذي يمثّل رؤيتها المشاركة في صناعة رؤية السّرد، من خلال عدم ايلائه أيّة أهميّة تذكر لهذا المقترح – الرؤية، حيث ((ترك اقتراحها تلعب به ريح موسكو الباردة))، لكنه وبعد مضيّ سنوات ثلاث نفّذ ذلك الاقتراح، وهذا يعني أنّ الراوي صار في مستوى سرديّ موازٍ لمستوى الشخصيّة السرديّ، كونه لم يتجاوز حدود رؤيتها (مُقترحها لزيارة متحف أو معرض للفنّ التشكيليّ، وإن تجاوزه الراوي، زمنيّاً لثلاث سنوات، غير أنّه عاد ونفّذه)، ومن دون أن يقدّم مبرّراً لهذا التنفيذ (الحَدَث) سوى قوله: ((ما أغرب طبائع الإنسان))، وهذا لا يُعدّ، بطبيعة الأمر، تفسيراً لتغيّر مسار الأحداث (عدم الاقتناع بالمقترح، ثمّ تنفيذه فيما بعد)، وهذا يعني أنّ ((الراوي –الشخصية ينفعل بالفضاء الذي يوجد فيه، ويقع عليه الفعل ايجاباً وسلباً)) [2]. وسنعرف في خاتمة هذا المشهد أنّ هموم الراوي وانحراف مزاجه ما كانا إلاّ بسبب من فراقه لوطنه بعامّة، ولأمّه بخاصّة، وما مشاهدته لعدد من لوحات المعرض إلاّ وصفةً لتخفيف تلك الهموم.

---

(1) مدن وحقائب: 12

(2) مدخل إلى تحديد خطاب الرّحلة العربيّ، سعيد يقطين، مجلّة الأقلام العراقيّة، العددان 5/ 6، 1993: 80.

كما تظهر هذه الشّخصية في ((حكايات من عنكاوا)) ومن أمثلة ذلك:

((واصلت صمتي الجميل، وقلّبت نظري في وجوه بعض المتفرجين المقلوبة. ثم رميته بعيداً بامتعاض، فلمحتها هناك، كانت الوحيدة التي تسير على رجليها، تتقدّم بخطى سريعة، مرتبكة، قلت في نفسي: "كانت عائزة، فالتمت" ! وأغمضت عيني.

- ماذا تراها تفكّر الآن؟

ضاقت أنفاسي وشعرت بطعم مرّ في حلقي، وقرّرت مع نفسي أن لا أفتح عيني بعد، كيلا تلتقي نظراتي بنظراتها وأنا على هذه الحال، وبقيت هكذا فترة أسمع أصواتاً نشازاً، ولغطاً.

وإذا بي أسمع فجأة صوت أمي المنفعل الحاد يقترب مني:

- ابني يا ناس... لقد مات.. أطبق جفنيه.

فتحت عيني، كان الجميع في اضطراب وقلق، وقد أحاطوا بي كحبات العنقود، ابتسمت بسخرية، فتراجعوا.)) [1].تبدو رؤية السّرد في مستهلّ المشهد، كأنها (من الخلف)، أي أنّ الراوي – الشخصية يبدو أكثر معرفةً من سائر الشخصيّات، ولكن ما إن لمح الرّاوي، وهو معلّق من أسفلٍ إلى تحت ومن حوله ((وجوه بعض المتفرّجين المقلوبة))، لمح فتاته وهي ((تتقدّم بخطىً سريعة)) وأغمض عينيه، ومن ثمّ سماعه أمه وهي تصرخ وتولول: ((ابني يا ناس... لقد مات.. أطبق جفنيه))، حتّى تحوّلت رؤية السّرد إلى (الرؤية مع أو الرؤية المُشارِكة)، ذلك أنّ زمام السّرد تحوّل من الراوي إلى الأمّ (الشخصيّة المشاركة)، غير أنّ الراوي، بعد أن فتح عينيه وابتسم، عاد ليتقاسم الرؤية مع الشخصيّة المشاركة.

فيما سبق يمكننا القول أنّنا نتوفّر على رؤيتين: ((الرؤية من الداخل، والرؤية من الخارج، ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصيّة شيئاً عن الراوي، وفي الحالة الثانية إنّ هذا

---

(1) حكايات من عنكاوا: 76.

الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصيّة ولكنّه يجهل أفكارَها، ويحاول أن يتنبّأ بها)) [1]، وسننصرف في الفقرة الآتية إلى الرؤية من الخارج، أو الرؤية الخارجية.

3ـ الرؤى الشخصية (والرؤية من الخارج أو الرؤية الخارجية) ويكون الراوي فيها أقلّ معرفة من أية شخصية إذ يكتفي بوصف ما يرى ويسمع لا غير.

يستخدم جيرار جينيت مصطلح (التبئير) بدلاً من (الرؤية) ويقسم ذلك إلى ثلاثة أقسام هي: السرد غير المُبأر في درجة الصفر، السّرد ذو التبئير الداخليّ، السّرد ذو التبئير الخارجي [2] تتمظهر هذه الشخصية في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) كثيراً، ومثال ظهورها في الرواية ما يأتي:

((عندما دخلت المرقص كانت الحلبة تعجّ بالراقصين والراقصات، يؤدّون رقصة سريعة على موسيقى صاخبة من نوع "الهارد روك" والثريا الدّوارة ترسل حُزماً من أضوائها الملوّنة، فتلفح السقف والحيطان والروّاد بألوانها الفاقعة المتتابعة المتسارعة المنعكسة على المرايا. اخترت مقعداً عالياً في مواجهة الحلبة، طلبت قنينة، ورحت أرتشف من فمها مباشرة جرعة إثر جرعة، وأراقب كيف تتمايل أجساد الراقصين والراقصات بحركات انفعالية سريعة، وتهتزّ فرحاً ونشوة على أنغام الموسيقى وصوت المطرب الجهوريّ الصارخ، تلطمها حُزمٌ الضوء الملوّن وتغادر ثم تأتي لتصفعها من جديد، فتكتشف أنّ جميع الموجودين في الحلبة يرقصون أزواجاً أزواجاً إلاّ واحدة.)) [3].

---

(1) الإنشائيّة الهيكليّة، تودوروف: 12 .

(2) يُنظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة، إبراهيم ناجي، ، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989: 111.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 23.

إنّ الرؤية، هنا، تقوم على ((وصف الأبعاد الخارجية للشخصيات يضمّ وصف الأبعاد الفيزيولوجيّة الذي يكشف لنا عن دواخل الشخصيّة وأبعادها الاجتماعية)) [1]، وأيضاً على وصف الأبعاد الخارجيّة للمكان (المرقص) حيث الرقص والصّخب والراقصين، فيما ثريا حلبة الرقص تمشّط بضوئها المتنوّع الألوان أبعاد المكان ووجوه الشخصيات، الرّواد منها، والراقصين على حدّ سواء. وبما أنّ الوصف، الذي تقوم عليه الرؤية الخارجيّة، هو: ((أسلوب انشائيّ يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي، ويقدّمها للعين)) [2]، فإنّ الراوي، هنا، أشبه ما يكون بكاميرا، أو عين تنقل ما تراه دون تعليق أو القطع برأي ما أو ابداء وجهة نظر ما بشأن ما تراه ابتداءً من دخول المرقص، مروراً بوصف الحلبة وأجساد الراقصين المتمايلة، وأضواء الثريا وصوت المطرب، وانتهاءً بتحديد الرؤية بـ: ((أنّ جميع الموجودين في الحلبة يرقصون أزواجاً أزواجاً إلاّ واحدة)).

وتظهر هذه الشخصية في قصص ((مدن وحقائب)) أيضاً ومنها على سبيل المثال أيضاً: ((قالت:

– عجيب أمرهم، الناس هنا مقيّدون أكثر.

قال:

– صحيح، إذا كانوا هناك مقيّدين من أرجلهم، فهنا من أيديهم أيضاً، وإذا كانوا هنالك يجلسون في بيوتهم وينهال عليهم المال الكثير عبر طرق مختلفة، فهنا يركضون، ليل نهار، بل ويلهثون في كلّ الطرقات وراء دولار واحد يدخل جيوبهم. وإذا كانت هناك غشاوة على عيونهم، فهنا العيون معصوبة تماماً.

---

(1) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ، د. فاطمة بدر، وزارة الثقافة، العراق، بغداد، ط1، 2012: 7.

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، 79.

قالت:

- سبحان الله، إن له في خلقه شؤون.

قال:

- بينما يقول شاعر، إذا كان الإنسان قد تطلّب آلافاً من القرون في مسيرة تحوّله من قرد إلى إنسان، فإنه بلحظة واحدة يمكن أن يرجع إلى أصله فيتحول إلى قرد.)) [1].

رؤية السّرد، هنا، تنهض على الحوار، ولكي نفهم طبيعة هذا النهوض لا بدّ أن نأتي على ذكر وتبيان طبيعة العلاقة ما بين السّرد والحوار. تنقسم علاقة السرد بالحوار على نوعين هما: ((الحوار المؤسِّس للسرد، والحوار المُتمِّم للسرد. النوع الأوّل: يهيمن الحوار فيه على السّرد، ويحتلّ المرتبة الأولى، كما لو أنّه جماع للنصّ وقوامه. ويتراجع السّرد إلى المرتبة التالية كمتمّم للحوار. النوع الثاني: يهيمن السرد فيه على الحوار، ويحتلّ المرتبة الأولى، ويتراجع الحوار إلى المرتبة التالية كمتمّم للسّرد)) [2]. على وفق ما سبق نرى أنّ المشهد يقوم على النوع الثاني للحوار، ذلك أنّ دور الحوار فيه ثانويّ أو متمّم ومُكمِّل لِما ينتجه السّرد. رؤية السرد تتناول المقارنة ما بين وضعيْن تعيشهما الشخصيّات: الوضع الأوّل تحدّده الرؤية بـ(هنا)، والمقصود به خارج الوطن، أمّا الوضع الثاني فتحدّده بـ (هناك) والمقصود به الوطن، تناولاً يتأسّس على وفق التّصرف الانسانيّ والسّلوكيّ: ((الناس هنا مقيّدون أكثر))، ((صحيح، إذا كانوا هناك مقيّدين من أرجلهم، فهنا من أيديهم أيضاً، وإذا كانوا هنالك يجلسون في بيوتهم وينهال عليهم المال الكثير عبر طرق مختلفة، فهنا يركضون، ليل نهار، بل ويلهثون في كلّ الطرقات وراء دولار واحد يدخل جيوبهم))، وهذا لا يعني إلاّ أنّ الرؤية في كلا الحالين واحدة من جهة المقارنة، فالسلوك السّلبيّ الذي تمارسه الشخصيات واحد في أخلاقياته، وما المتغيّر في

---

(1) مدن وحقائب: 61.

(1) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربيّة، من التأسيس إلى التّجنيس/ نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987: 511.

ذلك إلاّ المكان الذي رمز له السارد بـ(هنا) و (هناك) كما أشرنا. غير أنّ رؤية السّرد تذهب أبعد من ذلك عندما تحسم هذه المقارنة من خلال تحديد طبيعة هذا السلوك المشين للشخصيات، السلوك الذي تنسبه إلى طبيعة الانسان نفسه لا إلى المكان: ((إذا كان الانسان قد تطلّب آلافاً من القرون في مسيرة تحوّله من قرد إلى انسان، فإنّه بلحظة واحدة يمكن أن يرجع إلى أصله فيتحوّل إلى قرد)).

وهكذا نفهم أنّ ((رؤية الراوي لنفسه هي رؤية داخليّة، ورؤيته للشخصيات هي رؤية خارجية)) [1]، وهذا ما تمثّل، من جهة الرؤية الخارجيّة، جليّاً في المشهد السابق، حيث أنّ الراوي لم يُبرِز أو يتعرّض لأيّة رؤية تتعلّق بطبيعته الداخلية، وإنما كان منصرفاً بالكامل إلى تبريز رؤيات الشّخصيات نفسها لا غير.

كما تظهر هذه الشخصية في ((حكايات من عنكاوا)) ومن أمثلة ذلك:

((فتحت المدارس أبوابها، ففتح الأطفال لها قلوبهم، وهرعوا بأحذيتهم الجديدة، وملابسهم الملونة لاستقبال اليوم الدراسي الأول من السنة، فرحين، تغمرهم السعادة، إلاّ أنا، فدخلت باب المدرسة الكبير، المفتوح على مصراعيه، حزيناً، كئيباً، ولم يتمكّن الصفّ المتقدّم الذي انتقلت إليه، ولا الرحلة الجديدة التي جلست عليها، من تغيير مزاجي. لم أصرخ من الفرح ولم ألعب مع زملائي كعادتي في باحة المدرسة وحتى لم أحفر إسمي بالسّكين على الرحلة الجديدة. مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقّت، الخارج عن إرادتي، فتصوّر أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنّه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين سيعاقبهم المعلم حين مجيئه.)) [2].

---

(1) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائي: 123

(2) حكايات من عنكاوا: 47.

لا يخفى أنّ الشخصيّة تُقدَّم ((إمّا بوساطة نفسها، أو بوساطة الغير، أو بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصّة، أو بوساطة الشخصيّة نفسها والشخصيات الأخرى))[1]، بمساندة من عنصُري؛ السرد والوصف، ذلك أنّ كلّ عنصر من هذين العنصرين لا ينهض إلاّ بالآخر.

في المشهد السابق تستند رؤية السّرد الخارجيّة إلى ضمير المتكلّم، مما وفّر زخماً دلاليّاً على مستويين لهذه الرؤية، على المستوى الزمنيّ، وعلى مستوى الحدث، كون ((السّرد بضمير المتكلّم يوحي بالتحام الماضي بزمن الكلام، وكأنّ الأحداث تقع الآن))[2]، حيث أنّ الشخصيّة على الرغم من أنّها تعرض حدثاً ماضياً يقع في زمن بعيد من حياتها، في طفولتها أو صباها، إلاّ أنّ هذا العرض يوحي وكأنّه لا يزال يقع الآن لما يتوفّر عليه من دفء وحيوية وخصوبة وعذوبة، على الرغم من الحزن الذي كانت تشي به الشخصيّة عن نفسها((فتحت المدارس أبوابها، ففتح الأطفال لها قلوبهم، وهرعوا بأحذيتهم الجديدة، وملابسهم الملوّنة لاستقبال اليوم الدراسيّ الأوّل من السّنة، فرحين، تغمرهم السّعادة، إلاّ أنا، فدخلت باب المدرسة الكبير، المفتوح على مصراعيه، حزيناً، كئيباً))، كما تشي رؤية الشخصيّة لنفسها. بأنها مشاكسة وذات تصرّفات تنمّ عن شقاوة، غير أنها على غير عاداتها هذه: ((مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقّت، الخارج عن إرادتي، فتصوّر أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنّه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين سيعاقبهم المعلم حين مجيئه)). وهذه رؤية خارجيّة من قبل الشخصية لنفسها، لأنها لم تتعرّض لأيّ وصف يوحي بأبعادها النفسيّة وإنما انصرفت إلى وصف

---

(1) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائي: 113.

(2) اختلاف المكان واحتمالات السّرد، د. مهند يونس، مجلة الأقلام، ع 5-6، 1993: 70

بعدها السلوكيّ الاجتماعيّ من خارجٍ لا من داخلٍ، كما قـدّمت الشخـصية- الراويـة الشخصيات المحيطة بها(الطلاب، والمُراقب، والمعلّم)، على وفق رؤية خارجيّة أيضاً، دون التعرّض لأيّ بُعد داخليّ، التعـرّض الوحيـد هـو أنّ الطـلاب كلـهم فرحـون بـدخولهم المدرسة وبدء عامهم الدراسيّ الجديد باستثناء شخصيّة الراوي التي كانت حزينة، ولكـن من دون تبيان أسباب ذلك الحزن والتغيّر الطارئين عليها، وهذا ما يثبّت خارجيّة الرؤية.

المبحث الثاني

الوصف

يمثل الوصف الذي هو أحد أساليب التقديم السرديّ للشخصيّة بتنوّعاته المختلفة ((وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمّة في سياق النصّ الروائيّ وتستمدّ قوّتها من أسلوب السّرد الذي يوجّهها ويوظّفها توظيفاً خلاقاً تكون معه ذات شأن في بناء الرواية))[1] فهو الخطاب الذي يسمّي كلّ ما هو موجود فيعطيه تميّزه الخاصّ وتفرّده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه[2]، ويمثّل الوصف وصفاً وموقفاً محدّداً في محاولة تقريب أو إبراز هذا الموقف للإغراء والتهويل مرتبطة بالقدرة على تصوير تخيليّ يؤثر على انفعالات المستمع أو القارئ وأحاسيسهما[3]، أما وصف الشخصية فهو تقنية إنشائية تتناول وصف الشّخصية في مظهرها الحسيّ وهو نوع من التصوير لما تراه العين[4]، لذا يمتزج الوصف برؤى الشخصية ويتناغم مع حالاتها النفسية[5] وعليه فإنّ السرد والوصف كليهما وإن كانا عمليتين متماثلتين تظهران بوساطة مقطع من الكلمات التي تشكّلها اللغة إلاّ أنّ موضوعهما يختلف. ويمكن إجمال الاختلاف بينهما بالنقاط الآتية:[6]

يعدّ السرد التتابع الزمنيّ للأحداث، في حين يمثل الوصف موضوعات متزامنة ومتجاورة مع المكان، أي أنّ السرد يطلق القصة في الزمان، والوصف يوقفها في المكان.

---

(1) البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق:181.

(2) يُنظر: وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر المغرب، 1989: 6.

(3) يُنظر: أبحاث في النصّ الروائيّ العربيّ، سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، 1بيروت، 1986: 131 .

(4) يُنظر: الألسنية والنقد الأدبي، د. موريس أبو ناضر:133.

(5) يُنظر: البناء الروائيّ لرواية الحرب في العراق:180.

(6) يُنظر: الألسنية والنقد الأدبي:132-133.

يركّز السرد على إبراز الأحداث في بعدها الزمنيّ،أما الوصف فيبرزها في المكان من خلال التركيز على الأشياء والشخصيات.

تكثر الأفعال في السرد التي تدل على الحركة في حين تكثر الأفعال التي تدل على الحال في الوصف.

يشتمل الوصف على أنواع، سنتناول كلّ نوع منها بالتفصيل والتوضيح تطبيقاً وتحليلاً، هي:

1-الوصف الترميزي.

2- الوصف الذّاتي.

3- الوصف البسيط.

4- الوصف المركّب.

1- الوصف الموضوعي:

الوصف الموضوعيّ هو الذي يقوم به الراوي من خلال تقديم الشخصية برؤيته الموضوعية، وهو ما يظهر جلياً في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ويمكن التمثيل له بالآتي:

((تجمّد بدنها للحظة ثم ارتجّ بقوّة وكأنّ شحنة من الكهرباء مرّرت به، لكنّ شفتيها ظلّتا تتحركان وتردّدان الصلاة. تذكّرت أنها نسيت أن تسأله في المرة الأولى من يكون، ولعلّها الآن تقتنص فرصة لا تفوّت، ما دام قد تراءى لها مرة أخرى. وقبل أن تسأل اقترب منها الوجه الأسمر النورانيّ وقال لها: "أنا فرج الله. أطلبيني كلّما كنت في ضيق، ابنك يعرف مكان إقامتي" وغادر)) (1).

يشتمل النصّ المتقدّم على شخصيّتين؛ شخصية المرأة، وشخصيّة (فرج الله)، هاتان الشخصيّتان تتجسّدان من خلال رؤية الراوي لهما لا من خلال رؤيتيهما الشخصيّتين لنفسيهما، ذلك أنهما تُقدّمان بوساطة الراوي الذي هو أصلاً يقع خارج النصّ لا داخله، فشخصية المرأة على الرغم من أنها تُوصف مهزوزة، ضعيفة لا حول لها

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 14 ـ 15.

ولا قوّة: ((تجمّد بدنها للحظة ثم ارتجّ بقوّة وكأنّ شحنة من الكهرباء مرّرت بـه))، غـير أنها في الوقت نفسه كانت متماسكة بإيمانهـا الروحـيّ: ((لكـنّ شـفتيها ظلّتـا تتحركـان وترددان الصلاة..))، أما شخصية فـرج الله فيـضعها وصـف الـراوي في الـنصّ وكأنهـا المنقذ، أو المُخلّـص، أو المُختـار (THEONE): ((أنـا فـرج الله. أطلبـيني كلّمـا كنـتِ في ضيق))، ولا يخفـى مـا للاسـم مـن ايحـاء بـالتّمكّن والقـدرة علـى الانقـاذ والتخلـيص والمساعدة.

ويظهر الوصف الموضوعي على نحو معين في قـصص ((مـدن وحقائـب)) أيـضاً ومنها على سبيل التمثيل أيضاً:

((حقل من الثلج يغمر الشارع، بـالأمس زرعتـه الـسماء، فنمـا علـى عجـل، واليـوم جـاءت جرافات البلدية لتحصده، فكوّمت على الرصيف الأيمن أكداسـاً منـه، وشـقت طريقـاً علـى الجانـب الأيسر، بينما ظلّ الجانب الأيمن على حاله، تحتل ثلاث سيارات هامدة متدثرة بالثلج مكاناً لها فيه.

مرت سيارة متبخترة، لكنها متمرّغة بالثلج، تألمت ندف الـثلج تحـت عجلاتهـا في الشارع المحروث في وسطه، وراحت تتناثر بصمت.

نظر إلى ساعته... راح يرسم بسبابته صليباً على زجاج النافـذة المـضبّب، وهـو لا يدري أنه يقلّد الصليب المرسوم على واجهة الكنيسة المقابلة.

حمل صليبه على ظهره وانتظر... كان في لهفة لرؤيتها، لماذا؟ لا يدري!

دخلت عجوز الى الكنيسة. نظر إلى ساعته. تأخرت... لقد بدأ القدّاس حتمـاً، دقّ جرس في أعماقه، في زاوية ما مهملـة مـن قلبـه. هـل يعقـل أن يـدقّ النـاقوس في تلـك الزاوية، وفي مثل هذا الوقت؟ أليس متأخراً؟))[1].

يشتمل النصّ على وصفين؛ الأوّل يتناول المكان تناولاً تصويريّاً موضـوعياً، غـير أنّه ذو مِسحة شعريّة: ((حقل من الثلج يغمر الشارع، بالأمس زرعته السماء، فنما علـى عجل، واليوم جاءت جرافات البلدية لتحصده))، أمّا الوصف الثـاني فيتنـاول شخـصيّة

(1) مدن وحقائب: 70.

رجل يقبع في سيارة قرب كنيسة، ويبدو هـذا الرجـل، مـن خـلال الوصـف الموضـوعيّ للراوي له، أنه بانتظار امرأة قد تأتي إلى الكنيسة بين لحظة وأخرى.

نلاحظ أنّه ما كان بإمكان السّرد وحده أن ينهض ببناء النصّ المتقدّم هذا، بخاصّـة، من دون مساندة من الوصف، حيث أنّ ((ما أيسر أن نصِف دون أن نسرد، وما أعسرَ أن نسرد دون أن نصف، ذلك أنّ الوصف يلائم الأشياء التي قد توجـد دون حركـة- علـى حين أنّ السّرد يلائم الحركة التي لا توجد بدون أشياء)) (1) فالمكـان الموصـوف، حركتـه شبه معدومة مع وجود الثلج بكثافة عالية، وهذا يعني أنّه ما كان يمكن أن ينبني هذا النصّ من خلال السرد دون مساندة من الوصف، فيما نلاحظ تجلّي السرد في مشهد توصيف الراوي لشخصية الرجل: ((حمل صليبه على ظهره وانتظـر))، وكـذلك في مـشهد: ((دخلـت عجـوز إلى الكنيسة))، مع هذا تظلّ ((الشخصيّة هي التي تبعث الحركة في العمل القصصيّ والروائـيّ، وهـي التي تُسيِّر الحَدث وتحركه عِبر تفاعلها معه. فلا وجود لتصاعد الحدث في السرد لو لا الشخصيات التي تعمل على ذلك)) (2).

كما يظهر هذا النوع من الوصف بتجلّ أعلى في ((حكايات من عنكاوا)) على النحو الآتي:

((لكن هذه اللوحات التي تتراءى له كاللغز أحياناً، تتبسّط أمامـه، أحيانـاً أخـرى، كالسهل الفسيح، فتزيد طين حياته بلّة، وتشعشع روحه. فتح عينيـه علـى سـعتهما: بحـرٌ مجنون هائج، عكر، مزبد تتلاطم فيه تلال من الأمواج المفترسة، وهي لا تكلّ من مهاجمة سفينة تائهة في عرضه، بينما تجثم فوقه غيوم لونها ضارب إلى لون النار المدخنـة، تـشتعل بالحقد والغضب. أحسّ بقلق غامض " لا أحد قادر على تهدئة البحر إن لم يهدأ بنفسه ..."

---

(1) الف ليلة وليلة، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لحكاية جمال، عبد الملك مرتاض بغداد، ، 1999: 109.

(2) الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائيّ، د. طلال خليفة سـلمان، ، مـن إصـدارات مـشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ط1، بغداد، 2012: 11.

وابتعد عن اللوحة خطوتين: "وهذا السيل العارم، المتدفق، المهاجم، من الأمواج، لم لا يخضع لقيد أو شرط؟ " وظل يبحلق بعينين جاحظتين في اللوحة. كان البحر يهدر صاخباً ومياهه تغلي كما في مرجل. الأمواج الغاضبة المزبدة تثور، يرتفع هديرها عالياً يكاد يصمّ أذنيه. فكّر أن يسدّ أذنيه بسبابتيه، لكنه نسي أن يفعل ذلك. تقدّم من اللوحة خطوة وبعفوية تامة، مكث واقفاً أمامها، محدّقاً فيها، أمّا اللوحة، فعلى الرغم من وجودها معلّقة على الحائط أمامه، ببحرها ومياهها وثورتها بدأت تتلاشى من أمام ناظريه، وتتحوّل شيئاً فشيئاً إلى مادة هلامية تذوب في المياه الحارة، المغلية. ويظهر مكانها شيئاً فشيئاً شبح ما. لمّا بدأ الشبح يقترب، باتت ملامحه تتضح أكثر فاكثر، دقّق النظر فيه، كان يشبهه تماماً إلى درجة ظن فيها أنه يرى نفسه واقفاً أمام المرآة.)) [1].

ينهض الوصف الموضوعيّ للراوي في النصّ السابق على لعبة فانتازيّة أو حلميّة طريفة لافتة للنظر وجميلة عمّقت من مستويات الوصف والسّرد في آنٍ، فما وقوف الشخصيّة أمام لوحة البحر إلاّ لإقامة علاقة غاية في التداخل ما بين الشّخصية والبحر، حتى ليصبحا، فيما بعد، شخصية واحدة، هذا من ناحية، أو لِيُسقِط الراوي ما يعتمل في نفسه على الشخصيّة التي هي الأخرى أسقطت ما يعتمل فيها على ما تعتمل به لوحة البحر الغاضب من هياج وعصف وحقد وتدمير وغضب، فكأنّ أمواج البحر المتلاطمة ما هي إلاّ تلاطم سيكولوجيّ للراوي نفسه الذي اتّخذ من الشخصيّة مرآة تعكس تلاطمه النفسيّ هذا، ((فعلى الرغم من وجودها معلّقة على الحائط أمامه، ببحرها ومياهها وثورتها بدأت تتلاشى من أمام ناظريه، وتتحوّل شيئاً فشيئاً إلى مادة هلامية تذوب في المياه الحارة، المغلية. ويظهر مكانها شيئاً فشيئاً شبح ما. لمّا بدأ الشبح يقترب، باتت ملامحه تتضح أكثر فاكثر، دقّق النظر فيه، كان يشبهه تماماً إلى درجة ظن فيها أنه يرى نفسه واقفاً أمام المرآة.))، ومما ساعد على هذا النهوض الوصفيّ الموضوعيّ المميّز هو أنّ ((تشغيل طاقة الحلم بوصفها مجالاً رحباً لقصّ غير محكوم بآليات العناصر

---

(1) حكايات من عنكاوا: 10 ـ 11.

المعروفة يتلاءم مع الإحساس العالي بالتّوهج الداخليّ)) [1]، وما هـذا التلاطم والهياج إلاّ إحساس الراوي بتوهّجه الداخليّ، لا بل بفورانه وتموّجه.

2- **الوصف الذاتي:**

أما الوصف الذاتيّ فهو يقدّم الشّخصية من خلال إحدى الشّخصيات عندما يكون الراوي مشاركاً في الأحداث[2].

يظهر الوصف الذاتي في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ويمكن التمثيل له بالمثال الآتي:

((اخترت مقعداً على طاولة في وسط المقهى، على غير عادتي، وهي الانزواء في ركن هادئ، قلت في نفسي " لا داعي المكان برمّته يملأ العين حُسناً ويرفل بالسكينة". رأتني نادلة طويلة واقفة أمام البار فتقدّمت نحوي متلوّية كالأفعى. تصوّرت أنها جاءت تلدغني، لكنّها فاجأتني بابتسامة جذّابة وإن كانت مصطنعة. فضلاً عن ذلك شعرت بسطوتها وهي تقدّم لي قائمة الطلبات، تساءلت: "أين سبق لي أن رأيت هذه الفتاة؟. نبشت في ذاكرتي، لم تسعفني. لكنّ ملمحاً من هذا الوجه أو شبيهاً به أخذ يطلّ من زاوية ما. ارتبكت وطلبت قهوة عربية وماء بارداً على عجل دون أن أفتح قائمة الطلبات)) [3].

الراوي، هنا جزء مؤثّر لا يتجزأ من الوصف، بل هو طرف مشارك، ذلك أنّ الوصف يتناول حال الراوي إلى جانب أحوال الشخصيّات الأخرى وهيئاتها، محقّقاً بذلك واحداً من أهمّ مواصفات الوصف الذي هو: ((ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات))[4]، حيث يخبرنا من مطلع المشهد أنّه لم يجلس كعادته في ركن هادئ يحقّق له

---

(1) النصّ الروائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، أ. د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، ط1: 172.

(2) يُنظر: مدخل الى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986:90-91.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 21 ـ 22.

(4) – نقد الشعر، قدامة بن جعفر، 134.

بعضاً من الانزواء بل اختار ((مقعداً على طاولة في وسط المقهى))، وكأنّه يبغي نوعاً من الاختلاط بمن حوله، نوعاً من الجماعيّة، وما الفرق إن كان المكان (المقهى) برمّته ((يرفل بالسّكينة)). تتسع دائرة الوصف لتشمل شخصية نادلة المقهى ((رأتني نادلة طويلة واقفة أمام البار فتقدّمت نحوي متلوّية كالأفعى. تصوّرت أنها جاءت تلدغني، لكنّها فاجأتني بابتسامة جذّابة وإن كانت مصطنعة. فضلاً عن ذلك شعرت بسطوتها وهي تقدّم لي قائمة الطلبات))، ليندفع الراوي بعد هذه الرؤية إلى انزواء داخليّ بحثاً عن صورة هذه النادلة في ذاكرته، لأنّه خمّن أنه يعرفها. نلاحظ هنا أنّ العلاقة بين السرد والوصف من نوع ((العلاقة اللا ملموسة التي يبدو فيها الوصف وكأنّه شبه منعدم إذ نحسّ بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العاديّة، وتتمثّل تلك العلاقة بوجود أفعال حركيّة وصفيّة في آن))[1].

ويظهر هذا النوع من الوصف أيضاً في قصص ((مدن وحقائب)):

((خرجتُ من مكتبها عابساً، كاسفاً، مقطبا ألعن حياة الغربة، ومن أرغمني عليها، ودفعني إليها، أوبّخ نفسي لأنّي لم أتعلّم للآن أسلوباً منمّقاً مزوّقاً أتعامل به مع المسؤولين، أسلوباً يمكنني من أن أجعل بواسطته مديرة القسم الداخليّ تهرع لتلبية طلباتي، كما يفعل البعض. كبحت غيظي، ووقفت أمام بوابة المصعد الكهربائي تحت زخّات من هموم الغربة، والدراسة، والحياة، فشعرت بتوق عظيم لترك هذا البلد والعودة إلى وطني.. وليحدث ما يحدث!))[2].

يلاحظ بوضوح كيف أنّ الراوي يعمل على تقديم شخصيّته عبر شخصيّة أخرى كونه مشاركاً فعليّاً في الحدث، فيأتي الوصف من داخلٍ لا من خارجٍ، وبما أنّ الوصف، بعامّة، يوقف القصّة وأحداثها وشخصيّاتها في المكان، كونه أي الوصف يتزامن ويتجاور مع المكان، فإنّه يكاد

(1) وظيفة الوصف في الرواية، ، من: الشخصية في أدب جبرا الروائيّ، د. فاطمة بدر، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013: 30.

(2) مدن وحقائب: 30 ـ 31.

من النادر جداً((تصوّر مقطع سرديّ خالٍ من العنصر الوصفي))[1]، فخروج السارد بوصفه شخصيّة، عابساً لاعناً الغربة ومَن أرغمه عليها كونه لم يحقّق تلبية طلبات تبدو بسيطة، ما كان يمكن للسرد أن يأخذ مداه لولا وجود مقارنة من خلال الوصف بين مكانين؛ بلد الغربة الذي يدرس فيه السارد، وبلده الأصل (الوطن): ((فشعرتُ بتوق عظيم لترك هذا البلد والعودة إلى وطني.. وليحدث ما يحدث!))، كما يعني هذا أنّ الوصف، وبخاصّة الذّاتي منه، يقوم على موضوعة ذاتيّة لشخصيّة بعينها تكون هي بؤرة حدث القصّة، كما لاحظنا في المشهد القصصيّ السّابق.

كما يظهر هذا الوصف على نحو أكثر وضوحاً وتركيزاً في مجموعة ((حكايات من عنكاوا)) من خلال المثال الآتي: ((توقف الحلاق فجأة. حرّك الكرسي. حدّق في المرآة وسألني: - هل يعجبك هكذا؟

أومأت برأسي أن نعم. وبقيت أحدّق في وجهي. أعجبتني نفسي وارتحت جداً عندما رأيت الجانب الأيسر من رأسي حليقاً بشكل جميل. تخيلت كيف سيبدو الجانب الأيمن. ودخل سرور عظيم في قلبي. سأسير بين الناس برأس حليق، ممشّط، مرتّب، وسوف أمرّ مرفوع الرأس من أمام الحيّ عصراً. عندما تتجمع الفتيات أمام أحد البيوت، وستراني فتاتي حتماً.

- لدى من كنت تحلق من قبل؟

- لدى حلاق آخر.. أقفل دكانه.

وكدت أتلعثم من شدة ارتباكي. كذبة بيضاء ناصعة، دفعني إليها اعتدادي بنفسي، أو ذلك الشعور الذي طفق يراودني بأنني صرت كبيراً، وأخفيت عنه، بالطبع، تمرّدي اليوم: عندما خرجت والدتي لتصيدني من الزقاق، انتفضت في داخلي فتوّتي، ولم أذعن

---

(1) بناء الرواية، سيزا قاسم، 82- 83.

لأمرها، أمرتني بالدخول إلى البيت بصوت عال. ثم هددتني بوالدي، وبأخي الأكبر. لكني أصررت على موقفي ولم أرضخ لها. فضربت الأرض بقدمي)) [1].

ينمّ الوصف في المشهد السّالف، ليس عن ذاتيّة فحسبُ، وإنما يذهب أبعد من ذلك إذ إنّه يذهب إلى البعد النفسيّ للشخصيّة لأنّ ((وصف الأبعاد الذاتيّة للشخصيات يضمّ وصف الأبعاد السايكولوجيّة، وفيه نقف على عالم الشخصيّة الداخليّ لتوضيح البنية النفسيّة لها)) [2]، ولا يخفى ما في هذا المشهد السالف، من وصف ذاتيّ طويل نوعاً ما يوفّر استرخاء، ومتعة مضافة للقارئ ذلك أنّ ((الوصف المطوّل والتفاصيل الدقيقة تبدو مثل وقفة أو فصل استراحة داخل السّرد، إنّه (يقصد الوصف) يقوم بدور جماليّ)) [3].

شخصيّة الفتى على جانب عال من المتعة، ووفرة من الاحساس بالانتصار، فبعد أن كان الفتى يُجبر على الجلوس بين يدي والدته لتحلق له شعر رأسه كيفما اتّفق وهو راضخ لا حول له ولا قوّة، مما شكّل له عقدة نفسيّة جرّاء ذلك الاجبار والرّضوخ، تمرّد على ذلك كلّه، حتّى أنّ رغبته العارمة بالذهاب إلى الحلاق دفعته إلى الكذب على هذا الثاني عندما سأله، كونه زبوناً جديداً يحلق عنده لأوّل مرّة،: ((- لدى مَن كنتَ تحلق من قبل؟))، فأجاب من فوره: ((لدى حلاّق آخر.. أقفل دكانه))، معللاً كذبته في الإجابة خشية على كرامته بأنها ((كذبة بيضاء ناصعة، دفعني إليها اعتدادي بنفسي، أو ذلك الشعور الذي طفق يراودني بأنّي صرت كبيراً، وأخفيت عنه، بالطبع، تمرّدي اليوم: عندما خرجت والدتي لتصيدني من الزقاق، انتفضت في داخلي فتوّتي، ولم أذعن لأمرها، أمرتني بالدخول إلى البيت بصوت عال. ثم هددتني بوالدي، وبأخي الأكبر. لكني أصررت على موقفي ولم أرضخ لها. فضربت الأرض بقدمي)). هكذا انطلق حرّاً

---

(1) حكايات من عنكاوا: 25.

(2) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ، د. فاطمة بدر، وزارة الثقافة، العراق، بغداد، ط1، 2012: 7.

(3) السرد والوصف، جيرار جنيت، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبيّة، ع 2، 1992: 53.

ليجلس على كرسيّ الحلاقة مستمتعاً بمرور الحلاّق بمقصّه وماكنته على شعره، مما ملأه بالانتصار والزّهو وهو يرى كيف يترتّب شَعره ولأول مرّة في حياته، وكيف سيزهو به ((مرفوع الرأس)) وهو يمرّ في حيّه وبنات الحيّ، وبخاصة، فتاته ((وستراني فتاتي حتماً)).

3- **الوصف البسيط:**

يتكوّن الوصف البسيط من جملة وصفيّة مهيمنة وقصيرة، ولا يستطيع هذا النمط من الوصف مجاوزة دلالته المسخّر لها من السّرد إلا أنّه يفضّل تلاحمه مع بقية الاشارات الوصفيّة الأخرى الخاصّة بالشّخصيات بشكل دلالة اجتماعيّة يكون لها دور فعّال في فهم القصة وتأويلها[1]، ويعدّ هذا الوصف وسيلةً للإشارة في القصة إذ إنّه يسعى للمحافظة على وضع يتلاءم مع أوصاف أخرى للشخصية بتواجدها في المكان.[2]

ومن أمثلة هذا الوصف في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ما يأتي:

((توجهت نحو "سميّل" وفي الطريق، همت على وجهي، وتهت بين الجبال والوديان، تأخذني الرياح شرقاً وغرباً، ترمي بي شمالاً وجنوباً. ثم فجأة تناهى صوت الموسيقى ضعيفاً من بعيد، تبعه صوت عازفة الكمان)) [3].

في السّرد تتجلّى الأفعال التي تدلّ على الحركة في النصّ الروائيّ أو القصصيّ على حدّ سواء، فيما الوصف، وهذا ما يهمّنا أكثر هنا، تكثر فيه الأفعال التي تدلّ على الحال، وهذا ما نلاحظه في النصّ السابق حيث أنّ وصف الشخصية لفعلها الذي تنهض به يقوم على حالة محدَّدة واضحة ألا وهي تبيان بعضٍ من طبيعة المكان الذي انصرفت إلى وصفه، وهذا يشكّل نوعاً من التلاقي والتلاحم ما بين طبيعة الشخصيّة وطبيعة المكان نفسه، وهذا بطبيعة الحال سيسهم كثيراً في فهم القصّة وتأويلها، كما بيّنا سابقاً، ذلك أنّ ((أحداث الرواية وأفعالها تتعلّق دائماً بوجود محيط زمانيّ ومكانيّ يؤطّرها ممّا يضفي

---

(1) يُنظر: وظيفة الوصف في الرّواية:33.

(2) يُنظر: ابحاث في النصّ الروائيّ العربيّ:144.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 77

على الشخصية والأشياء الأخرى ضرورة خاصّة تساعد على تشكيل الفاعليّة المحرّكة لديمومة السّرد)) [1].

ومن أمثلة هذا الوصف في قصص ((مدن وحقائب)) ما يأتي:

((المطعم مزدحم، لكن بلا ضجيج، رفعت رأسي فوجدت نفسي أجلس قبالة حرف M أصفر نصب أمام مبنى ذي طراز معروف ينتشر في أماكن كثيرة من العالم. التفت يساراً فأرى مبنى آخر ضخماً تحتل واجهته علامة معروفة جداً، في كلّ مكان، تصطفّ أمامه، في ساحة كبيرة عشرات السّيارات، كلّها جديدة، لامعة، تغري العابر، أشحتُ ببصري عنها ناظراً إلى الأسفل، كان هناك كشك معدنيّ لهاتف عموميّ يرتجف من البرد وحده. ضحكت في سري، وقلت: ثلاثي أضواء المسرح! وسحبت الكرسيّ الذي كنت أجلس عليه إلى الوراء قليلاً، فأصبح لصقَ آنية تحوي وروداً طبيعية لم أر مثلها من قبل. قرّبت أنفي منها وشممتها، كانت رائحة زكية تنبعث منها، ذكرتني برائحة الزهور البرية في حقول القرية. قلت في نفسي: هذه الورود ستكون شاهدة على هذا اللقاء!.)) [2].

تمهيد المشهد في منتهى البساطة يقوم على وصف بسيط تناول مكان الحدث وبعضاً مما يحيط بهذا المكان تناولاً فيه نوعاً من الاطناب بغية تجميل السرد والتخفيف من رتابته، حيث ذهب الوصف إلى بنايات واعلانات وكراس وأكشاك وهواتف عامّة وآنية ورود...، وطبعاً لا يعدّ هذا الوصف تزجية للوقت من قبل الراوي حتى مجيء المرأة التي هو في انتظارها كما قد يبدو، بل لأنّ ((وصف الأثاث والأغراض.. هو نوع من وصف الشخصيّات نفسها)) كما يرى ميشال بوتور [3].

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية: 29

(2) مدن وحقائب: 73_ 74.

(3) يُنظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور: 53.

يعدّ السّرد، كما هو معروف، التّتابعَ الزّمنيّ للأحداث، في الوقت الـذي يمثّـل فيـه الوصف موضوعات متزامنة ومتجاورة مع المكان، وفي المشهد آنف الـذّكر يتجلّـى ذلـك خيرَ تجلٍّ فيما يخصّ النوع البسيط مـن الوصـف، بخاصّـة، إذ احتـلّ المكـان في الوصـف المساحة الأكبر عبر تناول السّرد تفاصيل عِدّة للمكـان ولِمـا حولـه كـالمطعم، المبنـى ذي الطراز المعروف، مبنىً ضـخم آخـر، سـاحة كـبيرة لعـشرات الـسيارات، كـشك لهـاتف عموميّ، آنية للورد. إنّ هذا التركيز التفصيليّ لوصف المكان وأشيائه يخـدم مـن جانـب آخر توطيد العلاقة ما بين المكان وهذه الأشياء، من جهةٍ، والشخصيّة الساردة أو الراوي نفسه، من جهة ثانية، فضلاً على ما وفّره هذا الوصف من انشاء علاقـة تذكّريّـة ضـمنيّة للراوي من خلال النكهة الزّكية لورود المطعـم الـتي أحالتـه إلى نكهـة الزهـور البريّـة في قريته: ((كانت رائحة زكيّة تنبعث منها، ذكّرتني برائحة الزهور البرية في حقول القريـة))، من جهة ثالثة، ذلك أنّ المكان يعدّ الركيزة الماديّة التي يمكن أن يقـوم عليهـا وبهـا الـسّرد أحداثاً وشخصيّاتٍ، إذ تشكّل هذه الركيزة المرآة التي تعكس فاعلية الشخصيّات وتجـسّد أحداث النصّ القصصيّ والروائيّ على حدّ سواء.

ومن أمثلة هذا الوصف في ((حكايات من عنكاوا)) ما يأتي:

((كانت (الدّلالخانة) هادئة ككـل صـباح، العـم عثمـان يلـفُ سـيكارته بأصـابع مرتجفة، ويضع كيس التتن أمامه إلى جانب كومة "طين خـاوة" المعروضـة للبيـع، وعائـشة، ترشّ الماء، بين حـين وآخـر علـى باقـات الخبّـاز والخنـدقوق المـشدودة، ورشـيد صـانع الكبابخانة، يمرّ بمرح كعادته متحرّشاً بهذا أو ذاك من الجالسين، إنها وجوه يعرفهـا جيـداً، هو وكلّ مرتادي السوق، منذ سنوات طويلـة لا تفـارق مكانهـا، كمعروضـات متحـف تاريخيّ، حتى ولو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة، هو ذا المكان الذي كان يجلس فيه خالياً يجعلك تذكره، سواء كان بائعاً أو متسولاً.)) [1].

---

(1) حكايات من عنكاوا: 15 _16.

سبق وأن((اقترح غريماس أن يوصف ويصنّف شخصيات القصّة، ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون))[1]، وهذا ما اشتغل عليه المشهد القصصيّ السابق عبر جمل وصفيّة قصيرة تتمتّع بطاقة ايحائيّة مكّنت السّرد من فرش طبائع الشخصيات ببساطة أمام القارئ، ورسّخت لكلّ شخصيّة بحسب ما تقوم به عبر وصف طبيعة عمل الشخصيّة، ووصف سلوك الشخصية، فالعمّ عثمان مولع بالتدخين حيث ((كيس التتن أمامه)) وهذه طبيعة شخصية سلوكيّة، و((كومة "طين خاوة" المعروضة للبيع))، وهذا نوع عمله، بيع الطين خاوه، أما عائشة فبائعةٌ لباقات الخُبّاز والخندقوق، فيما الشخصيّة الثالثة، رشيد يعمل صانعاً للكباب، ويمكن أن نلاحظ عمق العلاقة ما بين السرد والوصف البسيط والمكان- المكان الذي يحتلّ، هنا أيضاً، مرتبة بارزة في المشهد ((إنها وجوه يعرفها جيداً، هو وكلّ مرتادي السوق، منذ سنوات طويلة لا تفارق مكانها، كمعروضات متحف تاريخيّ، حتى ولو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة)). إنّ قيام الوصف على المكان يعدّ واحداً من أركان العمل السرديّ، فهو ((يتلخّص بأنه الكيان الاجتماعيّ الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعيّ آخر يحمل جزءاً من أخلاقيّة وأفكار ووعي ساكنيه، وكيفيّة تعاملهم مع الطبيعة. المكان في العمل الفنيّ شخصيّة متماسكة، ومسافة مُقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذّات الاجتماعيّة))[2].

---

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر، باريس، 1993، ط1: 65 .

(2) الرواية والمكان، ياسين النصير: 16- 17.

4- **الوصف المركّب:**

أما الوصف المركب فهو ينصبّ على الشيء الموصوف بشرط أن يكون معقداً من خلال الانتقال من الموصوف الى أجزائه ومكوناته أو من المحيط العام لهذا الموصوف إلى المفهوم ضمنه[1]، ويتحقّق هذا الوصف من خلال أفعال السرد وانتقال الشخصية عبر المكان، ولا يتمّ بوضوح إلا اذا أتقن الوصف عملية الانتقال بدقة.[2]

ومن أمثلة هذا الوصف في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ما يأتي:

((أقعى الكلب في مكانه يراقبني كأنّه أوكل بالمهمة. نظرت إليه باستغراب واشمئزاز: "ماذا لو أفلت من ساجوره وهجم عليّ في هذا الصالون الذي لا أحد فيه غيرنا؟ ماذا أفعل إذا حدث ذلك؟" ورحت أجول بنظري هنا وهناك بحثاً عن مكان أختبئ فيه أو عن شيء أدافع به عن نفسي، لم أجد ملجأ أو وسيلة دفاع، كنت محاصراً. تراجعت بضع خطوات، بقي الكلب يلاحقني بنظرات عدائية، كان على وشك أن يهاجمني. قلت في نفسي: "إنه يستغل ضعفي، ينبغي أن أظهر له قوّتي". نظرت إليه بتحدٍّ وتقدّمت خطوة، فنهض ووقف على أربع، فاغراً فاه، مكشّراً عن أنيابه، مزمجراً ومستعداً لأن يفترسني في أية لحظة))[3].

لم يخرج الوصف آنفاً عن نطاقين، نطاق الموصوف الذي يمثّله (الكلب) المُقعي أمام الشخصيّة، ونطاق المكان الذي يجسّده (الصالون)، ويأتي التعقيد، الذي يعدّ شرطاً رئيساً من شرط الوصف المركّب، متجسّداً عبر انتقال السّرد من الموصوف إلى محيطه(محيط الموصوف ومحيطه أيضاً)، حيث انشغال السرد بفعل آخر ألا وهو البحث عن مكان آخر

---

(1) يُنظر: وظيفة الوصف في الرواية: 33.

(2) يُنظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998:285-286.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 129.

للشخصية لينقلها إليه فيما لو حاول الكلب مهاجمتها، أي الانتقال عبر المكان، وهذا شرط آخر يتحقق من شروط الوصف المركب ألا وهو انتقال الشخصية عبر المكان.

ينهض الوصف، هنا، مركّباً كونه أيضاً يجوس في خلجات نفسيّة للشخصيّة، خلجات الحذر والخوف من أذىً مُحتمَل قد يتحوّل في لحظة إلى واقع، مما دفع الشخصيّة إلى التفكير بوسيلة للدفاع عن نفسها، بعد أن فشلت في العثور على ملجأ يقيها شرّ ذاك الأذى فيما لو وقع حقّاً، بدلالة: ((ورحت أجول بنظري هنا وهناك بحثاً عن مكان أختبئ فيه أو عن شيء أدافع به عن نفسي، لم أجد ملجأ أو وسيلة دفاع، كنت محاصراً))، وحينما فشلت أيضاً في العثور على وسيلة الدفاع، لم يبق لها إلاّ وسيلة دفاع أخيرة تمثّلت في التعامل مع الأمر نفسيّاً من خلال مواجهة الموصوف (الكلب): ((إنه يستغل ضعفي، ينبغي أن أظهر له قوّتي))، وتجلّت هذه المواجهة في: ((نظرت إليه بتحدٍّ وتقدّمت خطوة))، غير أنّ هذه الخطوة السّرديّة للراوي قوبلت بمواجهة مُتحدّية من قبل الموصوف: ((فنهض ووقف على أربع، فاغراً فاه، مكشّراً عن أنيابه، مزمجراً ومستعداً لأن يفترسني في أيّة لحظة)).

ومن أمثلة هذا الوصف في قصص ((مدن وحقائب)) ما يأتي:

((غمغمت بكلمات مبهمة، محاولاً توضيح الأمر لها والدفاع عن نفسي، لأنّي فعلاً كنت قد اشتريت مصيدة فئران وفق نصيحتها السابقة ولقّمتها قطعة من السّجق، بيد أنّ الفأر اللعين، كان في كلّ مرة، يأكل قطعة السّجق، ولا يقع في المصيدة، مثل لصّ محترف. غير أنّ الإرباك تملّكني، فعجز لساني عن التعبير واختنقت الكلمات في صدري، وأخذت أصابعي المرشحة عرقاً تشتبك مع بعضها البعض، بينما انصرفت هي عني حالاً لشؤونها. حينئذ فضّلت الصمت من جديد، هذا الصمت المهيب، الجميل، الملاذ، جعلته يقاسمني معاناتي بدلاً من أن يقاسمني الفأر غرفتي، ويقرض ما تبقى لي من ملابس وكتب.)) [1].

---

(1) مدن وحقائب: 30.

يمكن التّوقف، هنا، عند نوعين من الصّراع، الأوّل خارجيّ طرفاه؛ الشّخصيّة من جهة، والفأر من جهة أخرى، حيث يقوم الحدث كلياً على تخطيط الشخصية لكيفيّة اصطياد هذا الفأر والتخلّص منه نهائياً لما سبّبه من تخريب للمكان (الغرفة)، وانقاذ ما تبقّى من محتوياتها من ملابس وكتب، فضلاً، وهذا هو الأهمّ، عن التخلّص نهائيّاً من مقاسمة الفأر الشخصيّة للغرفة. أما النوع الثاني من صراع الشخصيّة فداخليّ، كان وراءه الفأر أيضاً، ذلك أنّ هذا الصراع القائم بين الشخصيّة والفأر قديمٌ وطويل ((بيد أنّ الفأر اللعين، كان في كلّ مرة، يأكل قطعة السّجق، ولا يقع في المصيدة، مثل لصّ محترف))، وهذا سبّب في النهاية ارباكاً واضحاً ليوميّات الشخصية في مكان راحتها (الغرفة) أفقدها الكثير من اتّزانها: ((غير أنّ الإرباك تملّكني، فعجز لساني عن التعبير واختنقت الكلمات في صدري، وأخذت أصابعي المرشحة عرقاً تشتبك مع بعضها البعض))، فعجز اللسان عن التعبير مردُّهُ اختناقُ الكلمات في الصّدر، مما دفع هذا الارتباك إلى الظهور واضحاً جليّاً عِبر الأصابع التي أخذت ترشح عَرقاً وهي مشتبكة مع بعضها البعض الآخر، وتلك دلالة بيّنة على قلّة الحيلة وفقدان التّوازن.

ما كان يمكن التوصّل إلى أيّما تحليل للشخصية من دون التّعرّض لطبيعة هذه الشخصيّة ولعلاقتها بما حولها إلاّ عبر التّآزر القائم بين الوصف والسّرد، حيث ((إنّ دراسة الشخصيّة وعلاقاتها بسواها يكشف عن شبكة دلاليّة ينتظم فيها الوصف والسّرد..)) (1)، ذلك أنّ هذا التّعرض كشف لنا عن شخصية مولعة بالهدوء والصّمت، فضلاً عن ضيق الصّدر وقلّة المطاولة إذ إنّ فأراً كاد يُفقِدها صوابَها.

ومن أمثلة هذا الوصف في ((حكايات من عنكاوا)) ما يأتي:

((وقفت الى جانبي ترنو إليّ بعينيها الدعجاوين ثم مالت بقامتها عليّ، فتدلّت جديلتها السوداء الطويلة، حتى أسفل الركبة، مفتولة باعتناء، ومنتهية بشريط أبيض عقد

---

(1) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ: 79.

على شكل وردة، أمامها. لاحقتها بيدها، وما أن قبضت عليها حتى رمتها بحركة جميلة الى الخلف مبتسمة بخجل وجلست تمسح وجهي براحة يدها الناعمة، الدافئة. وتقول لي: تجلّد يا فتاي.. فتحت عينيّ بتوجّس، كان والدي يقف على بعد خطوة. وقال والغضب لا يزال معتصماً بالحبل الموصل بين قلبه وعقله:

- لا أدري ما شأنك ببقرة الناس؟ ولم هذه البقرة من دون البقرات كلّها في القرية.

كنت أود أن أضحك وأبكي وأغضب وأثور وأقول أشياء كثيرة دفعة واحدة في تلك اللحظة، لكنّي لذت بالصّمت، طفقت أنظر في السّقف مسترقاً السّمع لزقزقة أفراخ طيور السنونو، لعلني أكسر بذلك من حدّة غضبه. وفي هذه الأثناء جاء طائر السنونو حاملاً بمنقاره شيئاً ما، ودخل العشّ، في طرف جذع الشجرة، الأخير، المثبّت في السقف، زقزقت الأفراخ بصخب. وتصاعد الزئبق في (ترمومتر) والدي،)) [1].

ينهض هذا المشهد على براعة عالية مائزة للكاتب ذلك أنّه أجاد بحنكة عالية نقل شخصية الفتى في مكان الحدث من جهة إلى أخرى، بالإضافة إلى تناول كلّ موصوف ومحيطه أجزاءً ومكوّناتٍ وعلاقات مختلفة متداخلة متشابكة ومعقّدة تارةً، ومنفصلة واضحة المعالم تارة أخرى. يتركّب الوصف، هنا، على لسان السارد (الفتى) من ثلاثة مكوّنات: الأوّل (الفتاة)، الثاني (البقرة)، أما الثالث فمحيطهم، أي محيط: السّارد، والفتاة، والبقرة. وبما أنّ ((الوصف تنوّع وتباين بحسب علاقاته مع عناصر النصّ القصصيّ، فإنّه يتمّ تحديد وصف الأشياء والأماكن والشّخصيات تِبعاً لنوع العين الواصفة، سواء أكانت العين الواصفة هي عين الراوي أم عين الشخصيّة)) [2]، فقد تعرّفنا على فحوى النصّ من خلال وصف تشابكت فيه الموصوفات طبائعَ وعلاقات ورؤىً وتوجّهاتٍ، وصفٍ قدّم لنا الأحداث عبر رؤية الفتى ورؤياه، بوصفه الشخصيّة

---

(1) حكايات من عنكاوا: 69.

(2) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ: 25- 26.

الرئيسة التي نقلت إلينا هذه الأحداث التي تتمتّع ببعض من الغرابة، ونعني بتلك الغرابة أنّ واحداً من أهمّ محاور النصّ إن لم يكن أهمّها، كان البقرة التي مثّلت الحلقة التي ربطت علاقات: الفتى بفتاته المحبوبة، بأبيه وأمّه، بالراعي، وبالمحيط نفسه الذي دارت على مسرحه أحداثُ النصّ: ((لا أدري ما شأنك ببقرة الناس؟ ولم هذه البقرة من دون البقرات كلّها في القرية)).

لقد شكّلت البقرة التي تخصّ أهل الفتاة التي يحبها الفتى العلامة السّيميائيّة التي يستدلّ بوجودها أو ظهورها إلى العيان، إلى وجود أو ظهور حبيبته، وقد تبيّن ذلك من خلال بحثه الدائب عنها، مما دفع شكوك أبيه بشأن نفوق هذه البقرة باتجاهه، وناله ما ناله من تقريع وتوبيخ وصل حدّ شتمه وضربه ثمّ تعليقه من رجليه بعامود الكهرباء.

في هذا النصّ يمثّل الوصف المركّب أوضح تمثيل، ذلك أنّه تمتّع بتشابك العلاقات الموصوفة للشخصيات من ناحية، وبتشابك وتداخل هذه العلاقات مع محيط هذه الشخصيّات، فضلاً على انصباب الوصف على الموصوفات انصباباً كليّاً.

المبحث الثالث

الحـــوار

الحوار هو ((حديث أثنين أو أكثر تضمه وحدة في الوضوح والأسلوب))[1] تقـع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في النص القصـصي[2]، ويعـدّ الحـوار ثالـث الأدوات القصصية الرئيسة أي: الـسرد(حكايـة الأعمـال) والوصـف حكايـة الـسمات والأحوال، أما الحوار فهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسـلوب مـؤثر خلافـاً لمقاطع السرد والوصف.وبهذا فالحوار شكل أسلوبي يتمثل في جعل الأفكار المـسندة الى الشخصيات في شكل أقوال[3].

يعدّ الحوار أداة طيعة في رسم الشخصيات والكشف عن موقفها فضلاً عن تقـديم الأحداث وتطورها[4] ويكون الحوار مطابقاً للشخصية اذ يصدر فيها ويدلّ عليها ويشكّل مفتاحاً للوصول اليها والأداة النامية للكشف عنها.[5] اذ يعمل على تـسخين الأحـداث في الرواية وتقديمها ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلّها[6].

---

(1) المصطلح في الأدب العربي، د.سعيد علّوش، دار الكتب العصرية، بيروت، 1968:35 .

(2) يُنظر: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسـات والنشر، ط1، بيروت، 1999:21.

(3) يُنظر:الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2009:36.

(4) يُنظر:الحوار في القصة والمسرحية:165، ويُنظر: معجم مـصطلحات نقـد الروايـة، لطيـف زيتـوني، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002:82.

(5) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، لحبيب العوفي، ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيـضاء، 1987: 518.

(6) عالم القصة:277.

1- **الحوار الخارجي:**

هو الذي ((يدور بين شخصين أو أكثر في أطار المشهد داخل العمل القصصيّ بطريقة مباشرة (أطلق عليه تسمية الحوار التناوبيّ، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان))[1] وكذلك يقوم على تبادل المعرفة بين الطرفين اللذين يسعيان للتحليل والتفسير للوصول إلى نتائج ترضي الأطراف المتحاورة.[2]

ومن أمثلة هذا الحوار في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ما يأتي:

((- لقد دقّ الناقوس، هيا نذهب للصلاة!

قال بصوت خافت:

ـ دقّ في رأسك فقط وليس في الواقع.

ثم كأنه انتبه إلى وجودي من جديد فباغتني:

ـ ما الذي جاء بك إلى هنا؟.

قلت متلهفاً:

ـ حبي لهذا الوطن.

فخبط بكفّ يده على أخمص بندقيته غاضباً:

ـ لكن يا أخي هذه الحرب لا معنى لها.

تعجبت:

ـ ماذا تقول، لقد ملأنا الدنيا صراخاً بعدالتها)) [3].

---

(1) الحوار القصصي:21.

(2) الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه:66-67.

(3) في انتظار فرج الله القهار: 40.

لأنّ واحدة من أهمّ وظائف الحوار، بعامّة، هي تقديم وتوضيح ((أفكار الشّخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسيّة)) [1]، تظهر لنا الشخصيّة المُحاوَرة من قبل الراوي، من خلال محاورتها: ((لقد دُقّ الناقوس، هيا نذهب للصلاة!))، وهذا ما عرفناه عبر حوار الراوي نفسه الذي قطع به محاورة الشخصية لنفسها: ((دقّ في رأسك فقط وليس في الواقع)). بوساطة هذا الحوار يمكننا التعرّف إلى طبيعة الشخصيتين، فالراوي ممتلئ ثقة وأملاً وعنفواناً بأنّ القضيّة ستنتصر، فيما الشخصية الأخرى تبدو منفصلة عن الواقع، تبدو يائسة، وهذا ما يدلّل عليه هذا الحوار: ((ما الذي جاء بك إلى هنا؟.

قلت متلهفاً:

ـ حبي لهذا الوطن.

فخبط بكفّ يده على أخمص بندقيته غاضباً:

ـ لكن يا أخي هذه الحرب لا معنى لها.

تعجبت:

ـ ماذا تقول، لقد ملأنا الدنيا صراخاً بعدالتها)).

ومن أمثلة هذا الحوار في قصص ((مدن وحقائب)):

((هزجت المطربة:

– يا أغلى من روحي ودمّي ...

قالت الفتاة:

– هذه أول مرة أبتعد فيها عن أمي.

(قالت ليلى:

---

(1) فنّ المسرحية، فرديت مليت، وجيرالدايس نبتلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004: 481.

- هنأتني ابنتي في الصباح، وهنأت والدتي في المساء. أمّا الوقت بين الصباح والمساء

فخصصته لنفسي، احتفلت به.

قالت أمي:

- ليأخذ الله أرواح الذين أخذوا مني أبنائي).

سكت الشاب، كان قد عبأ نفسه بالقلق.

قلت في نفسي:

- لأعد حبات المسبحة.

فأجابت المطربة التي تصوّرتني محدقاً فيها ومشدوداً إليها:

- لماذا أخذت منّي الصليب إذا كنت لا تريد الصلاة.

أمسكت اللؤلؤة الأولى بين أصابعي:

- السلام عليك يا مريم، يوم حبلت بي وصرتُ جنيناً في أحشائك.

قال صاحب المطعم:

- أهلاً وسهلاً، تشرفنا.

قالت المطربة:

- يا حبيبة.

وصوّبت نظرها نحوي، أو هكذا خيّل إليّ.

قلت في نفسي:

- لن أعطيك صليبك، لقد حملتِهِ كثيراً.

سألت بنظرة من عينيها:

- هل يعجبك غنائي؟

قلت:

- أنا قليل المعرفة بالغناء العربي، وخاصة "طقطوقات" هذا الزمان.

- إذن، لماذا جئت؟

- مجاملة لك.

ولمست اللؤلؤة الثانية بأصابعي.

- السلام عليك يا مريم، يوم أنجبتني وسمعت صيحتي الأولى.))[1].

ولأنّ الحوار يعدّ، أيضاً، المقياس لمعرفة ((مدى التوافق والتنافر بين رؤية الروائيّ أو القاصّ، والعالم الداخليّ المكوّن للشخصيّة)) [2]، فيمكننا بوساطته الكشف عن مكامن الشخصيات والتطلع إلى دواخلها كما في النصّ آنف الذّكر، حيث يجتهد النصّ في بناء علاقات متداخلة، متطابقة تارة، ومختلفة متنافرة في تارات أُخَر غير أنّها متواصلة، بين سبع شخصيّات كلّ شخصية منها تحاول اثبات ذاتها ورؤيتها عبر حوارات قصيرة وسريعة، أشبه ما تكون بحوارات مسرحيّة أو سينمائيّة تتضمّن تعليقات وردوداً من قبل شخصية على حوار لشخصيّة أخرى، فما إن هزجت (المطربة) قائلةً: يا أغلى من روحي ودمّي...، حتى جاء تعليق (الفتاة) سريعاً: ((هذه أول مرة أبتعد فيها عن أمي))، ثمّ ليتشعّب الحوار ويأخذ منحى استذكارياً لدى الفتاة يذهب بها إلى ليلى وكيف هنّأتها ابنتها في الصباح، وهنّأت هي أمها في المساء، وكان الوقت ما بين الصباح والمساء لها بالكامل، ثم لتختم هذا الحوار الفرعيّ، المحصور بين هلالين، بدعاء يذهب إلى معاقبة الذين شتتوا أبناءها وحرموها من متعة وجودهم حولها في مثل هذه المناسبة المفرحة: ((قالت أمي: - ليأخذ الله أرواح الذين أخذوا مني أبنائي)). أما (الشاب) فآثر السكوت لأنّه كان قد عبّأ نفسه بالقلق جرّاء هذا الاستذكار المؤلم، استذكارِ الأهل وهم مُلملمو الشّمل، ليأتي حوار (الراوي) داخليّاً غير مُصرَّح به إلاّ مع نفسه وأمام القارئ دون أن يشرك سائر شخصيّات النصّ به: ((قلت في نفسي: - لأعدّ حبّات المسبحة))، ليقطع

---

(1) مدن وحقائب: 44 ـ 45.

(2) فنّ المسرحية، فرديت مليت، وجير الدايس نبتلي: 481.

حوار المطربة عليه حواره مع نفسه: ((فأجابت المطربة التي تصوّرتني محدقاً فيها ومشدوداً إليها:

- لماذا أخذت منّي الصليب إذا كنت لا تريد الصلاة)). فقام من فوره بالتسبيح مبتدئاً باللؤلؤة الأولى التي كانت على ما يبدو تحت اصبعه، لِيُفهِم المطربة أنه يسبّح ويصلّي من دون رد قولي مباشر. ثمّ تتوسّع مساحة الحوار في النصّ حيث يدخل حوار (صاحب المطعم) بصيغة ترحيبية، وتستمرّ الحوارات على شكل ضربات سريعة وقصيرة لنفهم في النهاية أنّ الحوارات كلّها تقع بين نقطتين يتحكّم بهما الراوي؛ بين اللؤلؤة الأولى للمسبحة / واللؤلؤة الثانية: ((ولمست اللؤلؤة الثانية بأصابعي. - السلام عليك يا مريم، يوم أنجبتني وسمعت صيحتي الأولى)).

ومن أمثلة هذا الحوار في ((حكايات من عنكاوا)):

((- مصطفى الأعرج؟

- نعم.

- وماذا كان يبيع؟

- أدوية.

ضحك الصبي، صانع الكبابخانة، في وجه الرجل القرويّ، ثم عبس فجأة، وقال بنبرة حزينة مفتعلة:

- مات..

- متى؟

منذ أشهر، لا أدري، لا أحد يبيع الأدوية بعد.

قالت خديجة من مكانها:

- الله يرحمه، كان حكيماً يعرف بكلّ الأمراض.)) [1].

---

(1) حكايات من عنكاوا: 1.

ثلاثة حوارات مركّبة بين ثلاث شخصيّات (القرويّ، صبيّ الكبابخانة، وخديجة) تدور كلّها حول شخصيّة غير حاضرة، شخصيّة مصطفى الأعرج بائع الأدويّة، والحكيم العارف بالأمراض. في هذا المشهد الحواريّ المكثّف يتجلّى السّرد بوصفه حاكياً للأعمال، والوصف حاكياً للصفات والأحوال، فيما يبرز الحوار طاغياً على المشهد كونه يتمتع بأسلوب مؤثر يعتمد جملاً قصيرة مُعبِّرة بعمق ووضوح عن طبيعة الحدث الذي تركّز في السؤال عن مصطفى الأعرج، فجاء الجواب: مات. ثمّ ليتواصل الحوار، جاء التعليق: متى؟، جاء الجواب: منذ أشهر، وليُحسَم الحدث نهائياً تجنّباً لسؤال مُتوقّع أضاف الصبيّ من فوره: لا أحد يبيع الأدوية. أما حوار خديجة فنجده دخيلاً زائداً أضرّ بالتكثيف العالي لهذه الحواريّة ذلك أنّ القرويّ والصبيّ يعرفان جيداً أنّ مصطفى الأعرج كان حكيماً عارفاً بمعالجة الأمراض.

2- **الحوار الترّميزيّ:**

هو الحوار الذي يميل الى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هنا توظيف الرمز في نسيج القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص(1) ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما(2):

مستوى (اللفظة –التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاتها الايحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات ايحاء خاص.

مستوى(الموقف- الحدث) من حيث تأويل الحدث والفصل والبحث عن الإيحاء الشمولي للقصة، فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز لحوار القصة.

الحوار المجرد من الوصف والتحليل والترميز هو الحوار الذي ((ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه الى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث اجرائي متأسس بفعل رد فعل سريع أو إجابة

---

(1) الحوار القصصي:63.

(2) المرجع نفسه:63-64.

سريعة او تبادل بكلمات لا تحتمل التأويل المعقد ولأنها إجابات متوقعة على اسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة))[1].

ومن أمثلة هذا الحوار في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) ما يأتي:

((يا عم عمر لماذا شبّهت ترحيلنا إلى هنا بالفرهود؟ ما هو الفرهود؟

قال بصوت خفيض:

ـ هجوم الغوغاء على اليهود في بغداد إثر فشل انقلاب عام 1941.

ـ وهل فعلوا بهم مثلما فعلوا بنا؟

ـ لا، قتلوا نحو نيف ومائة منهم فقط، وجرحوا بضع مئات من رجالهم، لكنهم نهبوا وسلبوا ممتلكات الكثيرين.

ـ وكنت تضرب بهم المثل؟!

ـ العراقيون كلهم يضربون بهم المثل، لأنّه كان عملاً مداناً.

ـ سيضربون الآن بنا الأمثال.

ـ يا ليتني متّ حالاً ولا رأيت الذي حلّ بنا.

ـ هوّن، عليك يا أخي، احمِد ربّك أنك حي.

ـ لا حياة في هذه البرية، من يعرف بوجودنا هنا لكي ينقذنا؟ وحتى لو عرف لا يستطيع إنقاذنا. كيف يتجرأ؟.

ـ لا تفكر هكذا يا أخي، المهم أن نحاول الآن البقاء على قيد الحياة.

ابتسم بمرارة:

ـ لا أعرف إلى متى ستبقى أنت حياً، لكني أنا لم يبق لي الكثير)) [2].

---

(1) الحوار القصصي:42.

(2) في انتظار فرج الله القهار: 47.

بما أنّ الحوار هو ((نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الارسال والتّلقّي)) [1]، فضلاً على أنّه طريقة أو أسلوب يعمل على تحويل أفكار الشخصيات إلى أقوال، فإنّ الحوار في المشهد الروائيّ السابق يستغلّ خير استغلال هذا التواصلَ والتبادل والتّعاقب ليحقّق ارسالاً نافذاً، وتلقّياً كاملاً عبر التلميح لا التّصريح، عبر الايحاء لا عبر الشّرح والتقرير...، فحقّق بذلك تأثيراً واضحاً على عملية القراءة والتلقّي من خلال ما تمتّع به هذا الحوار من رمزيّة، يحتاج أكثر من قراءة وتلقٍّ للتفاعل مع الأفكار التي طرحها.

يدور الحوار حول مكان مُصرّح به، ألا وهو العراق/ وزمان أيضاً مصرّح به، ألا وهو فترة الأربعينيات من القرن الماضي، وتحديداً عام 1941، العام الذي وقع فيه ما عرف عند العراقيين بالفرهود حيث السّلب والنّهب والتقتيل...، والأهمّ من هذا كلّه أنّ الحوار قام بربط غير مباشر ما بين حالة المُتحاورين اللذين يعانيان ملاحقة وتهجيراً، وأكيد سلبت منهما ومن هم على شاكلتهما ديارهم وتاريخهم...، وبين حالة الفرهود والتهجير والتنكيل والقتل الذي أصاب اليهود عام 1941، بدلالة: ((يا عمّ عمر لماذا شبّهت ترحيلنا إلى هنا بالفرهود؟ ما هو الفرهود؟

قال بصوت خفيض:

ـ هجوم الغوغاء على اليهود في بغداد إثر فشل انقلاب عام 1941.))، ومن خلال هذا الحوار نفهم بالتلميح والايحاء أنّ حالة المشبَّهين بحالة اليهود تلك وما جرى لهم بين قوسي ما عُرِف بالفرهود، هم الأكراد وما عانوه من ملاحقة وتهجير.

ومن أمثلة هذا الحوار في قصص ((مدن وحقائب)):

((قال السيد مكدونالد:

– الحبّ لا يشبع ولا يغني عن جوع.

قالت السيدة تويوتا:

(1) معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، د. سعيد علوش: 78.

– هذا عندكم، لكنّ الأمر عندهم يبدو مختلفاً.

قال السيد مكدونالد منفعلاً:

– أغبياء.. متخلّفون.. كان من الأفضل أن يفتحوا لي فرعاً عندهم عوضاً عن هذا الحب... ليأخذوا العبرة من غيرهم.

قال السيد بيل:

– الحمد لله لم يجر هذا الحديث عبري أنا.

قال السيد مكدونالد:

– عليهم أن يعمموا تجاربنا الناجحة لا أن يحملوا إلينا تخلّفهم.

قال السيد بيل متوجّساً:

– أنا لم أسمع شيئاً.

قالت السيدة تويوتا:

– بل سمعت، وعبر أسلاكك تجري أحاديث أسوأ، تجري المؤامرات والخيانات وتفضح أسرار، وقد تشعل حروب.

قال السيد بيل مدافعاً:

– إنني، والله يشهد، لا تعجبني إلا أحاديث الحبّ والصداقة والسؤال عن الأحوال وما شابه، وهي أطول الأحاديث دائماً. بعض الأحاديث تستمر ساعات وساعات، أحياناً طول الليل.

قال السيد مكدونالد:

– كسالى، يجب أن يستثمروا هذا الوقت في كسب الدولارات، لا في أحاديث لا طعم لها.

قالت السيدة تويوتا:

– لكلّ شيء طعمه عند متذوّقه، البعض لا يرى في رنة الدولار موسيقى.

قهقه السيد مكدونالد عالياً، فهزّ السيد بيل رأسه متأسفاً على هذه الصداقة بلا طعم التي يرتبط بها معه.)) [1].

واضح تماماً أنّ الحوار بين شخصيات المشهد الثلاث (مكدونالد/ السيدة تويوتا/ وبيل) ينهض على تنافر وخلاف في الرؤية ما بين السيدة تويوتا وبيل من جهة، وبينها وبين مكدونالد من جهة ثانية، حول مفهوم الحبّ والصّداقة والمال والتّخلّف، حيث يرى مكدونالد من خلال حواره الناقل لقناعاته وأفكاره اللتين تنظران إلى الحبّ نظرةً براجماتيّة (نفعيّة)، فالحبّ من وجهة نظر مكدونالد، الذي قد يبدو من طبيعة اسمه غربياً- امريكيّاً،: ((الحبّ لا يشبع ولا يغني عن جوع))، فهو يزنه بميزان الجوع والشّبع، بينما (السيدة تويوتا) التي تبدو من اسمها شرقيّة – يابانيّة ترى إلى الحبّ على العكس تماماً من ذلك: ((قالت السيدة تويوتا:

– لكلّ شيء طعمه عند متذوّقه، البعض لا يرى في رنّة الدولار موسيقى))، أمّا بيل شخصية المشهد الثالثة، فيبدو من اسمه غربياً، غير أنّه يحاول أن يكون توفيقيّاً من خلال صياغاته لحواراته التي يحاول فيها أن لا يعطي رأياً حاسماً وقاطعاً بشأن الخلاف الدائر ما بين الغرب والشّرق، الخلاف الذي تمثّل طرفه: تويوتا الشرقية، وطرفه الآخر مكدونالد الغربيّ،: ((قال السيد بيل متوجّساً:- أنا لم أسمع شيئاً.))، فيأتيه الردّ شرقياً: ((قالت السيدة تويوتا: – بل سمعت، وعبر أسلاكك تجري أحاديث أسوأ، تجري المؤامرات والخيانات وتفضح أسرار، وقد تشعل حروب.)).

إنّ قهقهة مكدونالد التي جاءت رداً على تعليق السيدة تويوتا ((- لكلّ شيء طعمه عند متذوّقه، البعض لا يرى في رنة الدولار موسيقى.))، تحسم موقفه من الحوار، فيما يظلّ موقف بيل رجراجاً انتهازياً ((فهزّ السيد بيل رأسه متأسفاً على هذه الصداقة بلا طعم التي يرتبط بها معه).

---

(1) مدن وحقائب: 76 ـ 77.

ومن أمثلة هذا الحوار في ((حكايات من عنكاوا)):

((- من هم خفافيش الليل؟

أجاب ساهماً:

- لا أدري..

أجاب آخر من تحت كرسي حيث يختبئ:

- الخفافيش يعني الوطاويط... إنها تطير في الليل وتنام في النهار معلّقة من رجليها.

قلت:

- وما شأنهم بها.. لتطر متى ما تشاء ولتنم كيفما تريد.

أجاب طفل كان يكبرنا جميعاً باستهزاء:

- ألا ترى يا غبيّ، أنّ هذا مخالف لقانون منع التجول ليلاً، والخفافيش لا تلتزم به، لأنها غير قادرة على الرؤية والطيران نهاراً، وإذا فعلت عرضت نفسها للموت.

قال طفل آخر:

- قتلها حرام.. تقول أمي حتى لمسها يجعلك تصاب بالبثور في يديك.

لم أجد هذا المنع معقولاً وصرت أفكر في سبب ملاحقة الجيش للخفافيش!)) [1].

في هذا النصّ يأخذ الحوار بعداً ترميزيّاً أوسع وأعمق وأعلى في الآن نفسه، مستغلاً جانب البراءة الذي تتمتع به الشخصيات المتحاورة كونها تتشكّل من مجموعة أطفال إلى جانب شخصيّة طفل راوٍ قد يكون هو القاصّ نفسه، هذا الجانب نعني البراءة وفّرت تلميحاً وإيحاء مناسبين لسرد مقنع بدلالته للقارئ حيث طُرح موضوع منع التّجوال ليلاً، ومطاردة الجيش لكلّ من يخالف هذا المنع، وبما أنّ الخفافيش لا تظهر إلاّ في الليل وتختفي في النهار، جاء الترميز على مستوىً عالي الدلالة من جهة الايحاء بأنّ

(1) حكايات من عنكاوا: 35.

المُقاوِمين يظهرون للقيام بفعّالياتهم الليليّة على الرغم من منع التجوال كما الخفافيش التي تمارس فعالياتها في الليل، وكأنّ النص يريد منح شرعيّة مقبولة لكسر هذا المنع من خلال طبيعة الخفافيش: ((وما شأنهم بها.. لتطر متى ما تشاء ولتنم كيفما تريد))، هذا الحوار يزخر بالطفولة ذلك أنّه يتعامل مع الخفافيش بوصفها كائنات ليلية، لا بوصفها رمزاً، في حين يستدرك الراوي بذكاء عبر: ((أجاب طفل كان يكبرنا جميعاً باستهزاء:

– ألا ترى يا غبيّ، أنّ هذا مخالف لقانون منع التجول ليلاً، والخفافيش لا تلتزم به، لأنها غير قادرة على الرؤية والطيران نهاراً، وإذا فعلت عرضت نفسها للموت))، فهو أي الراوي ينبّه إلى أنّ الطفل الذي أجاب على السؤال كان يكبرهم سنّاً، وهذا يعني أنه يتمتّع ببعض من الخبرة التي لا يتمتع بها سائر الأطفال المُتحاوِرين، ليضفي شيئاً من الواقعيّة والمقبوليّة على جوابه. ثمّ يختم الراوي بتعليق مفاده أنّ منع التجوال لا يمكن أن يكون معقولاً لذا كان الجيش يطارد الخفافيش.

3- الحوار الدّاخليّ (الفرديّ الأحادي):

هو الحوار الفردي الذي يعبّر عن الحياة الداخلية للشّخصية[1] إذ توظفه للتعبير عمّا تحس به وعمّا تريد قوله ازاء مواقف معينة من الأحداث مما يعطي الفورية للقصة إذ يعمل على تكثيف الأحداث والزمان فضلاً عن كونه صامتاً ومكتوماً[2].

(1) يُنظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970:39.

(2) يُنظر:تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي ليون سرسيليان، ترجمة: د. عبد الرحمن محمد عبد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد3، لسنة 1983:86 .

المونولوج:

هو ((ذلك التكنيك الـذي يـستخدم في القـصص بغيـة تقـديم المحتـوى النفـسي للشخصية التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود))[1] إذ يتعلّق المونولوج بالترابط اللامنطقـيّ فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج، وإنمـا يتغلغـل في داخلـها للكشف عن واقعها الداخليّ واحساسها ومشاعرها التي تختلج فيها[2].

ومن أمثلة المونولوج في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)):

((في الحقيقة لم أتحمّس قط، في يوم من الأيام، للقاء فرج الله القهار. فلقد نشأ بـيني وبينه منذ شبابي نوع من الجفاء، ولولا وصية أمي لما أقـدمت علـى الاتـصال بـه، الأمـر الذي اضطرّني إلى مكالمته بالهاتف، صباح اليوم، لإخبـاره أنـي أحمـل رسـالة مـن أنـاس أعزاء إلى قلبه. وكنت أتوقّع منه هذا الاعتذار المهذّب الذي ادّعى فيه كثرة اشغاله. لكنه، مع ذلك ـ والحقّ يقال ـ ضرب لي موعداً عند المساء ليلتقي بـي في مقهـى 2000 داخـل فندق New word .

قبيل الموعد، وضعت الرسالة في جيبي وخرجت.

للمرة الأولى في حياتي أدخل هذا الفندق الفخم المشيّد على طراز معماريّ حديث ومتطوّر، وفق نظام وترتيب مدروسين جيداً لتطبّق فيه أعراف جديدة لا مثيل لها.)) [3].

يعدّ المونولوج في النصّ السابق من النـوع الـداخليّ المباشـر كونـه يعبّـر بـضمير المتكلّم، حيث تكشف الشخصيّة من فورهـا عـن قناعتهـا الداخليّـة بشخـصية فـرج الله القهّار، من خلال عدم تحمّسها للقاء فرج الله لولا الوصيّة التي أثقلت كاهله بها أمّه بعـد

---

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، د. محمـود الربيعـي، دار المعـارف، القـاهرة، 1959: 44.

(2) يُنظر: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد ابو لبن، دار الينابيع، عمان، 1994:5 .

(3) في انتظار فرج الله القهار: 20.

رحيلها، فكان لا بدّ من الاتصال بفرج الله للقائه. ومن الجدير بالملاحظة، هنا، أنّ الروائيّ غير معنيّ تماماً بتشكيل الشخصيّة تشكيلاً خارجيّاً، وإنما نجده يركّز عنايته على ما يعتمل في داخل هذه الشخصيّة القائمة بالمونولوج، ليكشف للقارئ عن وضعها الداخليّ الغاطس في أعماقها، وعن مشاعرها وموقفها من الأشياء التي تتناولها، أو من الشخصيّات المحيطة بها أو التي تتفاعل معها، لذا يعرّف المونولوج الداخليّ المباشر بأنّه: ((تكنيك يقوم بتقديم المحتوى النفسيّ والعمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي للشخصيّة)) [1].

ومن أمثلة هذا الحوار في قصص ((مدن وحقائب)):

((كانت هذه أول مرة يدعوني فيها المدير لحضور مثل هذا الاجتماع، فتملكتني هواجس وراودتني خيالات. عدت إلى الجريدة أقرأ حظي مرة أخرى: "عطارد المتحكم في برجك سيتآلف اليوم مع المريخ في زاوية النجاح الكامنة، ستلتقي بشخصية هامة جداً لم تكن تتوقعها، ويتمخض عن هذا اللقاء نتائج مهمة تغير حياتك تغييراً جوهرياً، رقم الحظ 6، يوم السّعد الأربعاء" نظرت إلى ساعتي: اليوم أربعاء، ونحن في السادس من الشهر، يا إلهي، قد يكون اليوم هو يوم الحظ الموعود بالفعل. لم لا؟ الحظ يأتي مرة واحدة، يطرق الباب فجأة ويدخل دون أن يحس به المرء.

اجتاحني شعور بالغبطة، ورحت أشغل نفسي بالعمل. كان الوقت لا يزال ظهراً، وحتى السادسة مساء هناك ساعات طويلة من العمل أولاً ثم الغداء والقيلولة. فكرت من عساه يكون الشخص الذي سألتقي: مدير شركة مهمة؟ لا بدّ سأجلس إلى جانبه أثناء العشاء ويقترح عليّ العمل لديه براتب مغرا أم هو وزير؟ يدفع إلي ببطاقته الشخصية قائلاً لي: راجعني متى ما احتجتني، فأنا برسم الخدمة! أم يكون قائداً سياسياً؟ يقترح عليّ أن أنتمي لحزبه ليرشحني عضوا في البرلمان! هكذا إذن، وأخيراً طرق الحظ

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة:44

بابي ولم تضع سنوات الغربة هباء، سأعود معززا مكرماً، ذا مال وجاه، ثمّ ماذا أريد أكثر؟ الصحة والمال وطول العمر، كما يقال. وراحت الأفكار تجتاح رأسي وتجعله يسرح بعيدا أكثر بحيث لم أتمكن من التركيز على عملي، فخرجت قبل موعد انتهاء الدوام)) [1].

ولأنّ الحوار، وبخاصّة الداخليّ منه، يعدّ ((الثرمومتر الحسّاس للشخصيّة وأبعادها ونموّها، وصراعاتها وجوهرها الروحيّ والانسانيّ)) [2]، ولأنّه يرتبط ارتباطاً نسيجيّاً بالسرد والوصف، فهو يُمكّن الراوي من جذب اهتمام القارئ واثارته، لأنّ الحوار يقضي على الاحساس بالرتابة والملل اللذين قد يولّدهما السّرد. وهذا ما نراه جليّاً في النصّ السابق الذي يمكن عدّه أنموذجاً لِما أسلفنا، فالشخصيّة كما هو واضح ذات تركيبة طموحة تحلم بأن تحتلّ مرتبة وظيفيّة أعلى مما هي عليه، وطريقها إلى تحقيق هذا الهدف هو الوصول إلى المدير الذي تعمل بمعيّته، وها هي الفرصة قد أصبحت مواتية بعد الدعوة التي وجّهها المدير نفسه للشخصيّة لحضور الاجتماع. ولأنّ الشخصية، كما يبدو، تؤمن بالحظ هرعت من فورها إلى الجريدة لتطّلع على الأبراج علّها تجد ما يثلج الصّدر بشأن طبيعة هذه الدعوة، وفعلاً تحقّق لها ذلك عندما وجدت تطابقاً كبيراً بين تفاصيل أبراج الحظ مع طبيعة الاجتماع ((ستلتقي بشخصية هامة جداً لم تكن تتوقعها، ويتمخض عن هذا اللقاء نتائج مهمة تغير حياتك تغييراً جوهرياً، رقم الحظ 6، يوم السّعد الأربعاء". نظرت إلى ساعتي: اليوم أربعاء، ونحن في السادس من الشهر)). ثمّ جنح بالشخصيّة الخيال وأخذت تتخيّل بمن ستلتقي في هذا الاجتماع من المسؤولين فضلاً على المدير((فكرت من عساه يكون الشخص الذي سألتقي: مدير شركة مهمة؟ لا بدّ سأجلس إلى جانبه أثناء العشاء ويقترح عليّ العمل لديه براتب مغرا أم هو وزير؟ يدفع إلي ببطاقته الشخصية قائلاً لي: راجعني متى ما احتجتني، فأنا برسم الخدمة! أم يكون

---

(1) مدن وحقائب: 92.

(2) الحوار درامياً، بدري حسّون فريد، آفاق عربية، ع 1، السنة الثانية والعشرون، ك2- شباط، 1997: 96.

قائداً سياسياً؟ يقترح عليّ أن أنتمي لحزبه ليرشحني عضواً في البرلمان!)). هذا النوع من المونولوج، هنا، يمكن عدّه نوعاً من مناجاة النّفس التي هي ((حديث فرديّ ظهر بتأثير من أسلوب السّرد الذّاتي، حيث تناجي به الشّخصية نفسها، أو تتحدّث على انفراد دون الاهتمام بتدخّل المؤلّف)) [1].

ومن أمثلة هذا الحوار، أيضاً، في ((حكايات من عنكاوا)):

((قلت في نفسي "سمعاً وطاعة". وأحنيته. "خذه فدية أيها الحلاق، لكن المهم أن تحلقه جميلاً، مرتباً، تتراقص ذؤابته أمامي كلما مشيت. كيف لا أحنيه أمامك وأنا أضعه كل مرة تحت رحمة سكين الوالدة... فكلما طالت شعورنا تشهر بوجهنا سلاحها، تمسكنا من تلابيبنا في الزقاق، تدخلنا الحوش، تجلسنا على الأرض أمامها، تحني رؤوسنا وتحلقها كيفما كان، وكأنها تنتف ريش الفراريج. ومتى حظيت بمزاج جيد، وكانت غير مستعجلة لدفعنا إلى الحمام، استعانت بالمشط والمقص، وتركت بقعة غير حليقة على اليسار، وقبضة شعر خلف الأذن، وشعيرات هنا وهناك لم تصل إليها أسنان الماكنة. وتجعل رؤوسنا تبدو كحقل كثيف، غامر حاصد مبتدئ في حشّه بمنجل أعمى.")) [2].

يعدّ المونولوج في النص السابق هو الآخر من النوع الداخليّ المباشر، كونه يشتغل بضمير المتكلّم لا الغائب. فمشهد النصّ مبنيّ كليّاً على لسان شخصيّة الفتى الذي نعرف أنّه يدخل لأول مرّة صالوناً للحلاقة، وهو في حالة كبيرة من الفرح والزّهو والاحساس بالرجولة كونه يجلس مثل أيّ رجل آخر بين يدي الحلاق ليشذّب له شعره حسب رغبته هو لا على وفق رغبة أحد غيره، تشذيباً جميلاً وأنيقاً، لا كما كانت تفعل به أمه وبشعور

---

(1) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ، د. فاطمة بدر، إصدارات "بغداد عاصمة الثقافة العربية"، 2012 ط1: 198.

(2) حكايات من عنكاوا: 23.

أخوته، عندما كانت تجرّهم جرّ الفراريج لتحلق لهم شعورهم بالسكين، وفي أفضل أحوالهم ستستخدم المشط والمقص".

يتمتّع هذا المونولوج، كسابقه، بأنّ الشخصيّة التي تقدّمه لا تناجي به إلاّ نفسها، كما أنها تتكلّم على انفراد دون أن تولي للمؤلّف أيّ اهتمام، ذلك أنّ المونولوج، هنا، ينهض استرسال متواصل لا قطع فيه، وهذا يعني أنّه هو الآخر يعتمد مناجاة النفس ذلك أنّ الشخصيّة ظلت من مطلع المشهد حتّى نهايته تتغنّى مع ذاتها بهذا المنجز الكبير الذي تمكّنت من تحقيقه، نعني تفلّت الشخصيّة النهائيّ من سكّين الأمّ ومشطها ومقصّها، مما أشعر الشخصيّة باستقلاليّتها، واثباتها لوجودها من خلال الجلوس بين يدي الحلاق.

وإلى جانب المونولوج نجد حوار تيار الوعي يهدف إلى ((نقل انسيابية ولا شكليّة الفكر الذي يندر الإفصاح عنه بالكلام الاعتياديّ، وكذلك اختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقيّ، ومن غير بداية أو نهاية))[1].

ويعتمد الحوار هنا على ((كسر التسلسل السّببي للأحداث، وإبراز الصّور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف))[2].

ومن أمثلة تيار الوعي في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)):

((فكرت: " لأبحث عن والدي بين الجثث ربما يكون حيّاً وأخبره بما ينبغي أن نفعله لإنقاذ أمي". تساءلت: " لكن في أية حفرة سيكون؟ إنه لم يكن ضمن مجموعتي" مشيت قليلاً. كان نزيفي متواصلاً لكنني لم آبه به. وصلت حفرة، كانت الرمال تكسو معظم جثثها ما عدا جثة لطفل كان نصفها مكشوفاً. تراجعت إلى الوراء، فكّرت: " لأذهب إلى حفرة أخرى" نظرت في الصحراء، كان هناك أكثر من عشر حفر كبيرة. توجهت نحو حفرة أخرى قريبة، كانت الجثث أيضا تحت التراب. نظرت بعيداً رأيت طيوراً كثيرة تحوم حول

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000:115.

(2) الحوار القصصي:91.

حفرة، سرت نحوها متباطئاً، كانت الطيور السّود تسبقني إليها، قلت: "يا إلهي ما سرّ هذه الحفرة!" لكن ذكرى أمي لم تفارقني. "ماذا سأقول لأبي لو وجدته على قيد الحياة؟ أسرع لنجدة أمي إنها تنتهك!؟)) [1].

إنّ ((تقديم الوعي، هنا، ليس بالضّرورة أن يكون تعبيراً عن الفكرة الراقدة في المنطقة القريبة من اللاوعي- إذن هو تكنيك يقوم بتقديم محتويات الوعي وعمليّاته غير المكتملة وغير المُتَكلَّم بها)) [2]، فالفكرة التي تعالجها الشخصيّة في هذا المشهد الروائيّ تنتقل تدريجيّاً من حالة اللاوعي، بسببٍ مما تمرّ به الشخصيّة من وضع نفسيّ عصيب شديد الوطأة، كونها تشرع في البحث عن أبيها بين الجثث على أمل أن يكون حيّاً، ليقوما هي وأبوها، فيما بعد، بالبحث عن الأمّ وانقاذها- تنتقل إلى حالة الوعي كون الشخصيّة طيلة المونولوج قد تمتّعت برصد دقيق وعالٍ واضح لكلّ ما رأته ومرّت به من تفاصيل وحيثيّات تتعلّق برصد عدد الحُفَر، والجثث، والرمال التي تغطّي بعضاً من هذه الجثث، والطيور السّود التي تحوّم فوق حفرة بعينها دون سواها...، غير أنّ هذا الانثيال أو الانهمار للصور والأفكار المتداعية المنسابة من الشخصيّة تتوقّف فجأة ما إن تقع عينا الشخصيّة على الحفرة التي تسبق الشخصيّةَ إليها الطيور السّود، التي هي بطبيعة الحال الغربان وفي ذلك اشارة إلى أنّ جوف الحفرة لا بدّ وأن يكون هو الآخر غاصّاً بالجثث: ((نظرت بعيداً رأيت طيوراً كثيرة تحوّم حول حفرة، سرت نحوها متباطئاً، كانت الطيور السّود تسبقني إليها، قلت: "يا إلهي ما سرّ هذه الحفرة!"))، ليأتي القطع فجائيّاً هكذا: ((لكن ذكرى أمي لم تفارقني. "ماذا سأقول لأبي لو وجدته على قيد الحياة؟ أسرع لنجدة

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 49.

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1959: 44.

أمي إنها تنتهك!؟))، وهذا يحيلنا إلى أنّ جثّة الأب قد تكون في هذه الحفرة بالذّات، وإلاّ لماذا تعمّد الروائيّ اختيار هذا الموضع لقطع انثيال الصّور دون سواها؟. وفي ذلك، بالطبع، تشويق واثارة للقراءة والقارئ.

ومن أمثلة تيار الوعي في قصص ((مدن وحقائب)):

((صباح الفل والياسمين... لا، أعتذر، مشغول اليوم، أنتظر زيارة... نعم... مرة أخرى...

وضع كلّ المواعيد على الرفّ أملاً في أن يراها. ستأتي، تملأ البيت بضحكاتها، اضمّها إلى صدري، أداعب شعرها، أشمّها، أقول لها: كنت أنتظرك، ثم آخذها إلى المتنزه القريب، وهناك أمطرها بكتل من الثلج، سنركض، سنلعب، سنتمرّغ في الثلج، سنتشقلب، سنحرث حقله ونبذر فيه أجمل البذور... هل ستنمو؟)) [1].

من الجدير بالإشارة إليه أنّ هناك طريقة أو تكنيكاً آخر لقصص ورواية تيار الوعي ((يقوم بتقديم المحتوى الذّهنيّ للشخصيّة مباشرة من الشّخصيّة إلى القارئ)) [2]، وهذا ما نجده متمثّلاً بوضوح في النصّ السابق حيث تقوم الشخصيّة بتشكيل استباقيّ لأحداث لمّا تقع بعدُ من خلال رسم مشاهد مُحتَمَلة التّحقق مع الحبيبة المُنتظَرة، بدلالة الغاء جميع المواعيد والارتباطات: ((صباح الفل والياسمين... لا، أعتذر، مشغول اليوم، أنتظر زيارة... نعم... مرة أخرى...)).

ينهض هذا المونولوج بنوعيه، نعني: ((النوع الداخليّ المباشر الذي يُستَخدَم فيه ضمير المتكلّم)) [3] ويتمثّل في: ((أضمّها إلى صدري، أداعب شعرها، أشمّها، أقول لها: كنت أنتظرك، ثم آخذها إلى المتنزه القريب، وهناك أمطرها بكتل من الثلج، سنركض، سنلعب، سنتمرّغ في

(1) مدن وحقائب: 71.

(2) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ: 198.

(3) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ: 182 .

الثلج، ستتشقلب، سنحرث حقله ونبذر فيه أجمل البذور))، و((النّوع الداخلي غير المباشر الذي يُستخدَم فيه ضميرُ الغائب))[1]: المتمثّل في: ((وضع كلّ المواعيد على الرفّ أملاً في أن يراها)).

ومن أمثلة تيار الوعي في ((حكايات من عنكاوا)):

((– قيام

هتف المراقب حالما دخل المعلم الصف. نهض الجميع وكأنّهم شتلات صغيرة في غابة.

نهضت أنا أيضاً مع إنّي كنت قررت أن لا أقوم، لكنّ قوّة ما، قد تكون مظهر المعلم أو هيبته أو صوت المراقب أو الجو العامّ المخيّم على الصف، أنهضتني من مكاني. لكن قبل أن يلمحني المعلم جلست. وعندما ألقى بنظرة على الصّف رأى أنّ شتلة من هذه الشتلات مقطوعة. اقترب مني.

ناديت أمي، جاءت بسطل من الحنطة وبادلته بسطل من العنب. تناولت عنقوداً كبيراً وجلست على الدكة ألتهم العنب الأسود حبة حبّة بتلذذ. بدأ الزبائن بالتفرق رويداً رويداً.

ظلّ الابن يحدّق في وجهي بعينيه السوداوين بفضول كبير كيف آكل العنب بنهم. كان وجه الفتى لافحاً ويبدو أكبر من سنّه، ويشبه كثيراً والده، لولا تلك التجاعيد والأخاديد العميقة في وجه الأب الطيب. خاطبني الأب بلطف شديد.

– ألا تجلب لي شَربة ماء يا ولد؟

جلبت له طاسة ماءمن الحِبّ، فروى عطشه وحمد الله وشكره ثم سلّم الطاسة لابنه.))[2].

سبق وأن عرفنا أنّ كسر تسلسل الأحداث يعدّ واحداً من سمات تيار الوعي، إلى جانب انثيال الصّور والأفكار وتداعيهما من ذهن الشّخصيّة، وكذلك تشابك الوعي باللاوعي، فضلاً عن أن لا بداية ولا نهاية منطقيّتين للأحداث، وهذا ما ينهض عليه

(1) المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

(2) حكايات من عنكاوا: 49.

النصّ السابق نهوضاً يعدّ أنموذجاً جيداً لتيار الوعيّ، حيث يُستهَلّ النصّ، من دون بداية أو تمهيد، بـ: ((- قيام هتف المراقب حالما دخل المعلم الصف. نهض الجميع وكأنّهم شتلات صغيرة في غابة.))، لتتداعى بعدها صور وأفكار متشابكة تتنازع الشّخصيّة، فأوّل الأمر ينصاع لأمر مراقب الصفّ الذي نادى بالوقوف التقليديّ ما إن يدخل المعلم الصّف على الرّغم من أنّه كان قد قرّر مسبقاً أنه لن يمتثل لأمر الوقوف، وهذا التنازع يمثّل صراعاً واضحاً بين الوعي الذي قرّر عدم الامتثال للأمر، وبين اللاوعي الذي يمثّله الانصياع اللاإراديّ للأمر ثمّ القيام بفعل الوقوف: ((نهضتُ أنا أيضاً مع إنّي كنت قرّرت أن لا أقوم))، لتعود الشخصيّة من فورها محاولة تبرير هذا التناقض ما بين قرار عدم الوقوف/ والوقوف، في أنها عزت ذلك إلى: ((قوّة ما، قد تكون مظهر المعلم أو هيبته أو صوت المراقب أو الجوّ العامّ المخيّم على الصف، أنهضتني من مكاني))، لكنّ الشخصيّة بالتفاتة سريعة انحازت تماماً إلى قرار وعيها المتمثّل بعدم تنفيذ أمر المراقب بالقيام للمعلّم: ((لكن قبل أن يلمحني المعلم جلست))، وما إن لاحظ المعلم ذلك عمدت الشخصية إلى كسر تسلسل السّرد بتداعيها إلى مشهد بعيد كلّ البعد عن مشهد الصفّ، ألا وهو مشهد مبادلة الأمّ سطلاً من الحنطة بسطل من العنب مع بائع جوّال.

الارتجاع:

يتحقق هذا النمط من الحوار باستدعاء أحداث الماضي لتنشط في نطاق الزمن الحاضر[1] ويسمى الارتجاع الخطف خطفاً أو الفلاش باك في القطع الذي يتم أثناء التسلسل الزمنيّ المنطقيّ للعمل الروائيّ أو استهداف استطراد يعود لذكر الأحداث الماضية لتوضيح ملابسات ما[2].

ومن أمثلة الارتجاع في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)):

---

(1) يُنظر: الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائيّ:112.

(2) يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:97.

((تذكرت حكاية ذلك الطبيب الذي قُدّمَ وليمة لكلاب جائعة مفترسة وهو حيّ بعد أن شكّ! صاحبه بإخلاصه، قلت في نفسي: "أنا لم أخن أحداً" وضجّ رأسي بالنباح، من أين جاء هذا العدد الكبير من الكلاب؟ لو كنت أعرف أنني سأواجه مثل هذا المصير في حياتي لما ترددت الدخول في أحزاب ومشاركة المنتفضين وخيانة الرؤساء. تأسفت في اللحظات الأخيرة على كلّ ما لم أفعله في حياتي خوفاً من السّجن ومن القتل. بعد ذلك لم أعد أذكر شيئاً، تركت جسدي بين أنياب الكلاب وقررت الالتحاق بروح أخي))[1].

يعمل الحوار هنا على استدعاء حكاية الطبيب ليس بهدف المقارنة بين ما كان مع الطبيب وبين ما قد سيكون للشخصيّة نفسها حسبُ، وإنما، أيضاً، بهدف اتّخاذ قرار حاسم من قبل الشخصيّة ازاء أمر قد يحصل معها يبدو مشابهاً لحكاية هذا الطبيب الذي ألقي بين براثن الكلاب وأنيابها لمجرد أن شُكَّ بإخلاصه، وعلى الرغم من أنّ الشخصيّة مؤمنة ايماناً كاملاً بأنها لم تخن أحداً إلاّ أنّ رأسها ضجّ بالنّباح، مما دعاها إلى التساؤل عن سرّ هذا النباح: ((من أين جاء هذا العدد الكبير من الكلاب؟))، كونه، أي النباح قد أصبح رديفاً لكلاب تفترس كلّ مَن يلقى أمامها، وها هو يجد نفسه في مواجهة ما واجهه ذاك الطبيب مما حدا به إلى الشعور بالنّدم، لا بل أخذ يقرّع نفسه كونه لم يكن فاعلاً ومؤثراً فيما مضى من حياته التي ستنتهي هذه النهاية المأساوية من دون طائل أو سبب يذكر، فأخذ يندم على تردّده في ((الدخول في أحزاب ومشاركة المنتفضين وخيانة الرؤساء. تأسفت في اللحظات الأخيرة على كلّ ما لم أفعله في حياتي خوفاً من السّجن ومن القتل))، لتأتي النهاية أشبه ما تكون بانتحار مفروض لا مناص منه: ((بعد ذلك لم أعد أذكر شيئاً، تركت جسدي بين أنياب الكلاب وقررت الالتحاق بروح أخي)).

وفي هذا يكون هذا المشهد أنموذجاً مُاثراً للحوار القائم على الارتجاع، أو الفلاش باك عبر استجلاب أو استدعاء حكاية الطبيب الذي ألقي إلى الكلاب المفترسة، بوصفها حدثاً ماضياً- إلى حاضر الشخصيّة التي تتهيّأ لخوض غمار الأمر نفسه.

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 58.

ومن أمثلة الارتجاع في قصص ((مدن وحقائب)):

((غمغمت بكلمات مبهمة، محاولاً توضيح الأمر لها والدفاع عن نفسي، لأنّي فعلاً كنت قد اشتريت مصيدة فئران وفق نصيحتها السابقة ولقّمتها قطعة من السّجق، بيد أنّ الفأر اللعين، كان في كلّ مرّة، يأكل قطعة السّجق، ولا يقع في المصيدة، مثل لصّ محترف. غير أنّ الإرباك تملّكني، فعجز لساني عن التعبير واختنقت الكلمات في صدري، وأخذت أصابعي المرشحة عرقاً تشتبك مع بعضها البعض، بينما انصرفت هي عني حالاً لشؤونها. حينئذ فضّلت الصّمت من جديد، هذا الصمت المهيب، الجميل، الملاذ، جعلته يقاسمني معاناتي بدلاً من أن يقاسمني الفأر غرفتي، ويقرض ما تبقى لي من ملابس وكتب.)) [1].

إنّ ((المونولوج الداخليّ الذي يسرد فيه الراوي الذاتي أزمته المادية والروحية، تكشف عن رؤية ثقافية تسعى إلى رفع أزمته من المستوى الذاتيّ الفرديّ إلى المستوى الموضوعيّ، للتقليل من حدّتها ولتصريف جزء من سلبية الإحساس تجاه الأشياء في فضاء المجموع)) [2]، وهذا ما يتجلّى في المشهد القصصيّ السابق من خلال الأزمة الذاتيّة الفردية التي يعاني منها الراوي، أزمته مع فأر عنيد أقضّ له مضجعه، وأتلف له معظم ثيابه وكتبه، حتى أصبح شريكاً دائماً له في الغرفة، بعد أن فشلت كلّ محاولات اصطياده، مما جعل الراوي في حالة من الارتباك واليأس، في حالة شعور بالهزيمة أمام فأر صغير مما فاقم من أزمة الراوي حتى عجز لسانه عن التعبير واختنقت الكلمات في صدره، والأشدّ من ذلك كلّه أنّ الراوي فشل في تصدير أزمته إلى خارجه حيث: ((انصرفت هي عني

(1) مدن وحقائب: 30.

(2) التجربة والعلامة القصصيّة، رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل لعلي القاسم، أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2011، ط1: 65

حالاً لشؤونها))، و((في ذلك تعبير علاميّ عميق على بلوغ الأزمة حدّ عجز الشخصيّة عن بلوغ مرحلة الجرأة، والسقوط في حاضنة الخوف)) [1].

ومن أمثلة الارتجاع في ((حكايات من عنكاوا)):

((كانت الخالة فاتة تتأمل بلحظات سريعة، وهي تنزل الدرج، سبعين عاماً كاملة عاشتها هنا، في هذا الطود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين، تذكّرت تلك الأيام، حين لم يكن في المدينة غير القلعة وبعض البيوت المتناثرة حولها، حينذاك كان للقلعة باب ضخم يقفل ليلاً، يحرسه رجال شجعان. كانت الشمس العاكسة من جدران القلعة شديدة السطوع، لم تتحملّ الخالة فاتة قوتها، فقطعت أفكارها، لكنها ظلت تنزل الدرج، أسرعت واندلقت في الأسفل فتوارت في الظلمة باتجاه السوق، المزدحم بالأصوات والبشر، كما يزدحم رأسها بالأشباح.)) [2].

مما يبدو أنّ الراوي اتّخذ من شخصيّة الخالة فاتة جسراً أو مَعبَراً لأزمته الداخليّة على مستوى المكان المتمثّل بـ (القلعة)، وعلى مستوى الزمان من خلال استحضاره لماضي المدينة والقلعة، ومقارنته بحاضريهما، مقدِّماً ذلك بضمير الغائب عبر شخصية فاتة التي تحنّ إلى ماضي المدينة والقلعة التي كان لها((باب ضخم يُقفَل ليلاً، يحرسه رجال شجعان))، وهذا الاستدعاء لا يمكن أن يعني إلاّ أنّ حاضر الراوي والشخصيّة على حدّ سواء لا يُقاس بروعة وعظمة ماضيهما وتاريخهما الذي ترمز لهما القلعة بوصفها رمزاً للأمان والاستقرار، إذ لها باب ضخم من الصّعب اختراقه فضلاً عن أنّه محروس برجال شجعان، وليس كما الآن بالنسبة إلى الراوي كمستذكر فحسب لذاك المكان، وبالنسبة إلى الخالة فاتة ليس بوصفها مستذكرةً فحسب، وإنّما بكونها شاهدة لأنها عاشت في ذاك المكان، وعاشت أيضاً زمانه ((سبعين عاماً كاملة عاشتها هنا، في هذا الطود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين))، لكنها الآن ((اندلقت في الأسفل فتوارت في الظلمة باتجاه السوق، المزدحم بالأصوات والبشر، كما يزدحم رأسها بالأشباح)).

---

(1) التجربة والعلامة القصصيّة: 65.

(2) حكايات من عنكاوا: 14.

الفصل الثالث

أبعاد الشخصية

الفصل الثالث

أبعاد الشخصية

مُدخل:

يمثل (الأبعاد) مصطلحاً تصويرياً فضائياً اقتبس من الهندسة، ويستعمل في المفاهيم الإجرائية المستعملة في السّيميائية[1] وانتشر هذا المصطلح بين النقاد ليقصد به الجوانب الثلاثة التي تتكون منها الشخصية بصفة عامة وهي[2]:

- الجانب الخارجي من حيث المظهر العام للشخصية وسلوكها الظاهري.
- الجانب الداخلي من حيث الأحوال النفسية والفكرية للشخصية والسلوك الناتج عنها.
- الجانب الاجتماعي من حيث المركز الاجتماعي الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بوجه عام.

لا يمكن توضيح أبعاد الشخصية وكيفية بنائها بالاكتفاء في رسم ملامحها الخارجية، وإنما لا بدّ من أن تقترن بفعل يعبّر عنها، فالفعل يكشف جوهر الشّخصية ويشير إلى علاقاتها بالشخصيّات الأخرى.[3] إذن فـ (الأبعاد) تظهر بمقدار ما تمدّه من ملامح الشخصية لتساعد على تصنيفها السّلوكي والموقفي.[4]

---

(1) يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:51.

(2) يُنظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، مكتبة المحتسب، ط2، عمان، 1974: 70-71، ويُنظر: حركة الشخوص في شرق المتوسط، د.إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد27، لسنة 2000: 85.

(3) يُنظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق:93.

(4) يُنظر: الشخصية في القصة القصيرة، مصطفى اجماهيري، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9، لسنة 1991: 115.

المبحث الأول

البُعد الخارجي

هو الذي يصف مظهر الشخصية الخارجي من طبيعة الجنس والملابس وغيرها. وقد تحدد الملامح الخارجية بتحديد عام، وقد يكون مفصلاً[1] ويشمل البعد الخارجي الهيكل والبنية الجسمانية [2]وما يرافقها من مستلزمات تكوين الشخصية، فضلاً عن العمر والاسم الصريح والمهنة وملامح الوجه[3]، وغيرها من المكونات الشخصية الخارجية الظاهرة للعيان، وبذلك تظهر ملامح الشخصية بشكل يحتاج الى الدقة والبراعة في الوصف حتى ترتسم الشخصية في مخيلة القارئ.[4]

في رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) تبرز أشكال البعد الخارجي للشخصية على نحو واضح في الكثير من مفاصل الرواية، ومنها ما يظهر على شخصية العجوز من بعد خارجي في شكلها وحركتها:

((وصلت الكنيسة بعد أربعين دقيقة، على الرغم من المسافة القصيرة التي لا تتعدى كيلومتراً واحداً بين بيتها والكنيسة، لأنها فضلاً عن ثقل خطواتها استراحت مرات عدة لتلتقط أنفاسها، وتوقفت مرتين لتلقي السلام على بعض العجائز الجالسات أمام بيوتهن، اللواتي تعجّبن من خروجها من البيت وهي على حالها هذه)) [5].

---

(1) يُنظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق:87.

(2) يُنظر: النقد التطبيقي التحليلي:69.

(3) يُنظر:الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، د. علي عباس علوان، مجلة فصول، القاهرة، العدد، 1 لسنة 1998، 103.

(4) يُنظر: الشخصية، تودوروف: 180، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، د. عمر الطالب، دار العودة، بيروت، 1976: 29.

(5) في انتظار فرج الله القهار: 8.

يميل الروائيّ في هذا المشهد من الرواية إلى تصوير خارجيّ مُختصَر لشخصيّة العجوز، لكنّه معبّر وكاف إذا ما أضفنا إليه وصفه للمسافة ما بين بيت الشخصيّة والكنيسة المتوجّهة إليها، فضلاً عن الزمن الطويل الذي استغرقته للوصول إلى الكنيسة قياساً بقِصَر المسافة الفاصلة ما بين المكانين بسببٍ من ثقل خطواتها، وتوقّفها لمرّات عدّة للاستراحة، إلى جانب توقّفها مرّتين لإلقاء التحية على بعض العجائز من معارفها الجالسات أمام بيوتهنّ.

يكشف لنا هذا المشهد من خلال اصرار الشخصية على الذهاب إلى الكنيسة على الرغم من عجزها عن أنّ هنالك أمراً مهماً ما دفعها إلى مثل هذا الذهاب وسط تعجّب واستغراب بعض العجائز اللواتي رأينها تسير بتثاقل ينمّ عن مرض أو عجز، أمراً سيتعرّف إليه القارئ في مشهد قابل من الرواية.

((نهض الرجل الأنيق من على مقعده. كان يرتدي سترة النبلاء الطويلة من القرن التاسع عشر. صرخت في داخلي: "لا لن أرقص إلا مع نهران"، وكأن الرجل فهمني، انحنى أمام زوجته بكياسة واحترام، ابتسمت الزوجة بخيلاء ونهضت ملبية دعوته. كانت ترتدي فستاناً ضيقاً من الخصر يرفع نهديها إلى الأعلى ويبرزهما، بينما ينفتح من تحت على حلقات متتالية منقوشة يضفي أبهة على المرأة.)) [1].

بما أنّ البعد الخارجيّ للشخصيّة يعدّ ((من أهمّ المظاهر بوصفه التكوين الجسمانيّ للشخصية ومظهرها الخارجيّ وملامحها وعلاماتها الفارقة التي تميّزها عن غيرها من الشّخصيات، من طول وقِصر وبدانةونحافة..)) [2]، فإنّ الشخصيّة الراوية قامت بتصوير هذا البعد لشخصيّة الرجل، من أناقة كانت وراءها السترة الطويلة التي تعود إلى نبلاء القرن التاسع عشر التي كان يرتديها، إلى ذكاء واضح تحلّى به كونه فهم من دون كلام أن الشخصيّة الراوية لا رغبة لها بالرقص معه فيما لو دعاها إلى ذلك، بالإضافة إلى تمتّعه

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 31.

(2) النقد الأدبيّ الحديث: 641. النقد التطبيقيّ التحليليّ: 69.

بكياسة عالية دفعته إلى الانحناء أمام زوجته باحترام واضح داعياً إيّاها إلى الرّقص. ثمّ ينتقل وصف البعد الخارجيّ إلى شخصيّة الزوجة ابتداء من فستانها ضيّق الخصر، ونهديها البارزين المرفوعين إلى الأعلى بحكم طبيعة الفستان المنفتح من تحت على شكل حلقات مما أضفى على المرأة أبهة واضحة. من خلال هذا المشهد، بخاصّة، يمكن أن نفهم بدقّة ((أنّ كافة الشخصيات في الروايات العالمية الحقيقيّة منها والخياليّة، الرئيسة منها والثانوية، ما هي إلاّ أسلاك لإيصال التيار الكهربائيّ الذي يؤدّي في النهاية إلى الإنارة الكاملة لفكر الكاتب، والحقائق التي يريد ايصالها لقارئيه)) [1]، وهذا ما يتمتّع به الكاتب سعدي المالح، ويجيد التعبير عنه، من حيث أنّ فكره وقناعاته ورؤاه تجدها واضحة في شخصيّاته وبخاصّة في بعدها الخارجيّ في أكثر من وصف وبعد ومظهر، كون شخصيّاته تصدر عن مسحة من تربيته المسيحيّة في أغلب نصوصه، فضلاً عن عيشه الطويل في أوربا، فتأتي الشخصيات في معظمها زيّاً وشكلاً وتصرفاً أوربيّة في أكثر من نصّ ومكان.

((أتدري أيها الرجل الغريب، أنّ صمتك المهيب، وهذا الشّجن المؤرّق المرتسم على تقاسيم وجهك، وربما في عينيك، في هذه اللحظات يذكّرني كثيراً بـ "نهران"، ولاسيّما عندما كان ينكبّ على كتابه، مثلما أنت عليه، يقرأ بنهم، مطرقاً، مغضّناً جبينه)) [2].

ينصبّ التصوير في المشهد الروائيّ السابق على وجه الشخصيّة حسبُ، من خلال راوٍ بضمير المتكلّم مع مُخاطَب، مباشرةً، راسماً فضاءً لوجه رجل غير معروف بالنسبة للراوي ((أيّها الرجل الغريب))، غير أنّ هذا الوجه معروف وحميميّ ومحبوب عند الراوي في الآن نفسه، من خلال ما يتّسم به من ملامح تشبه كثيراً ملامح وجه

---

(1) مذهب للسّيف.. ومذهب للحبّ، رؤية نقديّة جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال رؤيته الشاملة " ليالي ألف ليلة وليلة"، شاكر النابلسيّ: 62- 63.

(2) في انتظار فرج الله القهار: 68.

المعروف والحميم والمحبوب الغائب "نهران"، بدءاً بالصمت المهيب، والشّجن المؤرق على الوجه وفي العينين، وانتهاءً بالتّغضّن الذي يرتسم على الجبين في أثناء انكباب نهران على كتاب يقرؤه بنهم واطراق. امّا النتيجة التي يمكن أن نتوصّل إليها عبر هذه المقارنة والمقاربة السّيميائيّتين، فهي استلهام الشخصية الراوية لوجه حبيبها نهران من وجه الرجل الغريب، وفي هذا اشارة مبطّنة إلى تغرّب وجه الحبيب لبعده عن عيني الشخصيّة الراوية، غير أنّه حاضر أمامهما عبر ملامح وجه الرجل الغريب.

ويظهر البعد الخارجي للشخصية واضحاً في قصص ((مدن وحقائب)) على النحو الذي يعمل فيه الراوي على الاكتفاء بالملامح الخارجيّة التي تخدم فكرة تكوّن الشخصية في السّرد القصصي:

((ولم يخطر في بالك أن تقع في حبّ واحدة، أمّا هذه الفتاة فقد خلبت لبّك منذ اللحظة الأولى وامتلكت حواسك وأنت لا تدري لماذا تحبّها، وماذا يعجبك فيها! هل هو شعرها الأشهب الغامق بلون العسل الجبليّ، المعقود كذيل الحصان مرّة، والمسترسل بضفيرتين كعرفه مرّة أخرى، أم ابتسامتها العريضة الدافئة، المرسومة على شفتين منقلبتين، أم عيناها البنيتان الفحميتان المستقرّتان تحت جبهة عريضة بارزة؟ أم هدوؤها المعهود وسكونها الأخّاذ أم.. أم..؟ لا تدري إلى الآن.)) [1].

يأتي تصوير شخصية الفتاة من خلال تساؤل وتعجّب قائمين على فكرة أنّ السارد ما كان يمكن أن يخطر على باله الوقوع في حبّ امرأة واحدة، ذلك أنّه على ما يبدو صاحب علاقات عابرة مع النساء، من هنا يأتي تساؤله مع نفسه وتعجّبه منها، من جهة أنّ هذه الفتاة وحدها مَن أوقعته في حبّها حقّاً بعد أن خلبت له لبّه وسيطرت على حواسّه، وأغرب ما في هذا التساؤل أنّه لا يدري لِمَ أحبّها هي بالذّات دون سواها من الفتيات، لا بل حتّى أنّه لا يعرف ما الذي أحبه فيها...، ليأتي تصوير شخصيّة الفتاة

---

(1) مدن وحقائب: 13.

الخارجيّ أشبه ما يكون بالجواب على هذا التساؤل وفضّاً للتعجّب، ولكن من خلال التساؤل أيضاً: ((هل هو شعرها الأشهب الغامق بلون العسل الجبليّ، المعقود كذيل الحصان مرّة، والمسترسل بضفيرتين كعرفه مرّة أخرى، أم ابتسامتها العريضة الدافئة، المرسومة على شفتين منقلبتين، أم عيناها البنيتان الفحميتان المستقرّتان تحت جبهة عريضة بارزة؟ أم هدوؤها المعهود وسكونها الأخّاذ أم.. أم..؟))، الإجابة على سؤال بسؤال، أضفى بعداً تصويرياً ودلالياً أجمل وأعمق لشخصيّة السّارد، وعلى شخصيّة الفتاة بالذّات من جهة أنّه منحها تميّزاً خاصّاً من خلال بعدها الجسمانيّ (شعرها، ابتسامتها، شفتاها، عيناها، جبهة وجهها العريضة البارزة)، بالإضافة إلى الهدوء والسّكون الأخّاذين، ثمّ يظلّ هذا البعد التصويريّ التساؤليّ للسّارد مفتوحاً: (أم.. أم ؟). وهذا ما يجعل من هذه ((الأوصاف التي يعطيها السارد لشخصياته بمثابة حياة يهبها لشخصياته، يشكّل منها علامةً فارقة بين الشخصيات، وما تتميّز به كلّ منها)) [1].

((كانت الموسيقى تغمر الأجواء، والأضواء النائية الخافتة غير قادرة على إخفاء بعض القلق الظاهر على حركات المطربة.

تدحرجت دمعة من عين الفتاة الجالسة قبالتي فتوقّفت على خدها، تبعتها ثانية من العين الأخرى، فثالثة ... دمعة إثر دمعة، تقف متحدّية، متوثّبة، رقراقة، صافية. وتناثرت الدّموع، كأنّها لآلئ عقد منفرط.)) [2].

لا يكتفي السارد، هنا، بتصوير شخصية المطربة ببعدها الخارجيّ، وإنّما يفتتح المشهد بتصوير الفضاء الما حول الشخصيّة، الفضاء الذي تغمره الموسيقى، والأضواء التي تخفق في اخفاء ولو بعض من القلق البادي على شخصية المطربة. ثمّ تنتقل كاميرا السرد لتنقل بُعداً خارجيّاً آخر لشخصية فتاة تجلس قبالة السّارد، بدأت ببكاء صامت عبر دمعة

(1) تمظهرات الشخصية السردية، قراءة في رواية (الطريق إلى عدن) لعمر الطالب، بشير ابراهيم أحمد سوادي، دار تموز للطباعة و والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014: 108.

(2) مدن وحقائب: 43.

تدحرجت من احدى عينيها لتستقرّ على خدّها، ثمّ تتبعها دمعة أخرى من عينها الثانية، ثمّ أخرى.. وأخرى.. لتقف هذه الدمعات على خدّيها: ((متحدّية، متوثّبة، رقراقة، صافية))، لتتساقط، فيما بعدُ، متناثرةً: ((كأنّها لآلئ عقد منفرط))، وفي ذلك بطبيعة هذا التصوير تلميح إلى أنّ سبب هذه الدموع هو ما تغنّيه المطربة الذي هيّج الفتاة ودفع بها إلى هذا البكاء.

((كنت أتجوّل في السوق الحرة عندما سمعت خبطة قوية على زجاج صالة الانتظار ترافقها أصوات تنادي باسمي، رفعت رأسي: ستة وجوه مصطفّة وراء الزجاج، غارزة عيونها في وجهي، تلوّح بأياديها مودّعة، كانت العيون الاثنتا عشرة، رغم بعدها عني، قريبة، واضحة، مرتجفة، متسائلة، لوّحت لها مبتسماً، وحييتها، شعرت في الأثناء هذه برجفة السفر الأولى تدبّ في جسدي، لم أكن أتوقّع رؤيتهم من هناك.)) [1].

ولأنّ البعد الخارجيّ هو واحد من أبرز المرتكزات الرئيسة للتشخيص ذلك أنّه يقوم بـ((تقديم صورة استهلاكيّة كاملة للشخصية ثمّ تقدّم أحداث تعزّزها)) [2]، فالمشهد القصصيّ السابق يتمتع بمستوى عال من هذا التشخيص، حيث أنّ الشخصية كانت آخذة بالتجوال في السوق الحرّة، وهذا يعني أنها في المطار، وهذا يعني أيضاً أنها إمّا ستستقبل أو تودّع أحداً ما، وإمّا أنها هي نفسها على سفر، غير أنّ هذه الاحتمالات تحسمها على الفور ((خبطة قويّة على زجاج الانتظار ترافقها أصوات تنادي اسمي))، ثمّ ((ستة وجوه مصطفّة وراء الزجاج، غارزة عيونها في وجهي، تلوّح بأياديها مودّعة))، وهذا يعني أنّ الشخصيّة نفسها ستسافر. ليأتي فيما بعد وصف تفصيليّ لعيون الوجوه الستة- الاثنتي عشرة: (قريبة واضحة، مرتجفة، متسائلة)، ثمّ ليأتي الحدث المعزّز لهذا الصورة من خلال: ((شعرت في الأثناء هذه برجفة السفر الأولى تدبّ في جسدي)).

(1) مدن وحقائب: 88.

(2) البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق: 87.

إنّ الكاتب بهذا التصوير الخارجيّ للشخصيّات إنّما يقوم: ((برسم الخطوط الخارجية للشخصية حتى تظهر وتبرز ملامحها، وهذه تحتاج إلى دقّة ملاحظة وبراعة في الوصف حتّى تتسم الشخصية في مخيّلة القارئ)) [1] وهذا ما يتمتع به بوضوح الكاتب سعدي المالح.

أما في ((حكايات من عنكاوا)):

((صرّ باب الحوش القديم عندما أرادت الخالة فاتة سدّه، مثل طفل يصرخ مستغيثاً، ثم توقّف، اعترضته حصاة، انحنت ترميها قبل أن تجرّه وتصفقه بقوّة. وهي تقفله بمفتاحها الحديديّ الطويل، أهدت صانعه غير قليل من اللعنات.)) [2].

صحيح أنّ الكاتب، هنا، يأتي على تصوير شخصية (الخالة فاتة) تصويراً خارجياً، غير أنّه يكشف في الوقت نفسه عن طبيعة من طبيعاتها الشخصيّة، مُقدِّماً إيّاها على أنها عصبيّة المزاج، ضيّقة الصّدر إذ ما إن اعترضت حصاةٌ باب الحوش وهي تبغي سدّه، جرّته بعد أن رمت الحصاة، وصفقته بقوّة وهي تكيل اللعنات على صانعه، مثلما يصوّر الباب على أنّه شخصيّة هو الآخر أيضاً، بأنّ له صريراً يشبه صوت طفل يستغيث من أمر أو ألم ما: ((صرّ باب الحوش القديم...، مثل طفل يصرخ مستغيثاً، ثم توقّف)).

بهذا التصوير والكشف يوظّف الكاتب دلالة باب الحوش القديم/ ودلالة الخالة فاتة من جهة كونها امرأة طاعنة في السنّ، توظيفاً يوضّح بعضاً من ملامح الحياة القاسية التي تعيشها الشخصيّة، ومن دون هذا التصوير للبعدين الخارجيّين للشخصية/ والحوش، وبابه القديم، بوصفهما جزءاً من محيط الشخصيّة، ما كان للقارئ أن يتخيّل هذا المشهد السّردي أو يتمثّله.

---

(1) حكايات من عنكاوا: 13.

(2) الاتجاه الواقعيّ في الرواية العراقية، د. عمر الطالب: 29.

((عندما وصل محسن إلى السّور الواطئ، الملاصق لسطح الخالة فاتة، حيث كوز الماء مستند عليه، رأى امرأة تنام هناك في الجانب الآخر منه، وبشكل لافت للنظر، عاد أدراجه في الحال وسأل زوجته: - من ينام هناك على سطح بيت الخالة فاتة؟

- الخالة فاتة نفسها... رأيتها اليوم تنظف السّطح وتصعد بالفراش.
- لكنها نائمة على طرف الفراش مكشوفة، وكأنّ شيئاً أصابها.
- ما عليك منها، إياك أن تقترب، ستشبعك شتماً.)) [1].

كما يعالج المشهد السابق الشخصيّة نفسها (شخصيّة الخالة فاتة)، كاشفاً عن الملمح نفسه الذي أتينا على ذكره وتحليله في المشهد الأسبق، ألا وهو التركيبة النفسيّة للشخصيّة على الرغم من اشتغال المشهد على تصوير أو وصف البعد الخارجيّ للشخصيّة ولمحيط الحدث وفضائه، حيث يدور الحدث في مكان متمثّل ببيتين متلاصقين، الأول للمرأة وزوجها/ والثاني للخالة فاتة، وفي وقت الصّيف، ذلك أنّ الشخصيات الثلاث ينامون فوق سطحي البيتين. يُستهَلّ المشهد بتصوير السور الفاصل ما بين البيتين، ويوصَف بأنّه واطئ، وهذا حال البيوت الشعبية القديمة كما هو معروف، حيث ((كوز الماء)) الذي يضعه الناس آنذاك على أسوار أسطح بيوتهم صيفاً ليبرد الماء فيه، وما إن نظر(الزوج محسن) باتجاه السطح الملاصق لسطح بيته حتّى رأى ((امرأة تنام هناك في الجانب الآخر منه))، وما لفت نظره وانتباهه، بعد أن عرف من زوجته أن الخالة فاتة نفسها مَن تنام هناك، أنّ وضعيّة نومها مثيرة للريبة كونها نائمة مكشوفة وعلى طرف الفراش، غير أنّ فضوله هذا قوبل من زوجته بتحذير يسلّط الضوء أكثر على طبيعة شخصيّة الخالة فاتة، من أنّها شتّامة وسليطة لسان: ((- ما عليك منها، إياك أن تقترب، ستشبعك شتماً)).

---

(1) حكايات من عنكاوا: 18.

يتبيّن إذاً أنّ سلوك الشخصيّة وأفعالها المعتادة المعروفة بها لدى الشخصيات الأخَر هما مَن يوضّحان طبيعة هذه الشخصيّة، ويحدّدان علاقتها بسائر الشخصيات، كما في رؤية زوجة محسن تجاه شخصيّة الخالة فاتة.

((ذات مساء، دخلت البيت فوجدت والدتي وحدها متّشحة بالسّواد، تفترش الحصير، تمسك رأسها بيديها، وتبكي. وما إن رأتني حتى حاولت أن تكبح نفسها وتصطنع بعض الهدوء. هرعت إليها مستفسراً عن السبب، مأخوذاً بالدهشة.

- يا أمي

- لا عليك.

ونهضت، وهي تمسح عينيها وأنفها بيديها، وسلّمتني كيساً ورقياً طلبت إليّ حمله الى بيت عمتي، دون أن أجعل أحداً يراه في الطريق، أخذت الكيس متوجّساً ولم أوجّه لها أيّ سؤال.

لقد فهمت كلّ شيء.)) (1).

يوظّف السارد اللون الأسود الذي تتشح به شخصية الوالدة، إلى جانب وصفها بأنها تبكي شابكةً رأسَها بيديها للدلالة على الحزن لفقد شخص قريب وعزيز، أمّا افتراشها للحصير فدلالة على الفقر والعوز، غير أنّ السارد على الرغم من تصويره لذلك كلّه لا يزال يجهل ما وراء بكاء والدته واتشاحها بالسواد وإن لم ينطل عليه اصطناعها لبعض من الهدوء. ثمّ يتواصل واصفاً الملامح الخارجية لشخصية الوالدة من مسحها لعينيها وأنفها، دلالة على استعادتها لبعض من توازنها، حتى تسليمها إياه لكيس ورقيّ طالبة منه حمله إلى عمّته، هنا تمكّن السارد من فهم ما وراء هذا الحزن والبكاء من خلال علاقة عمّته بالأمر دون سواها، وهذا يعني أنّ خبراً ما وصل إلى والدته يعلمها

(1) حكايات من عنكاوا: 37.

بموت أو مقتل أبيه، وهذا ما سنعرفه من خلال قراءة القصّة كاملة، حينها سنعرف أنّ الكيس الورقيّ يحتوي على ثوبين سوداوين، واحد لعمة السّارد والآخر لجدّته لأبيه.

المبحث الثاني

البُعد الدّاخلي (النفسي)

يشتمل البعد الداخليّ على نفسيّة الشخصية وفكرها. فالبعد النفسيّ لا بدّ من توضيحه من خلال السّمات النفسية للشخصيّة وأنماط سلوكها ودوافعها وأفكارها التي تتحكّم بها[1] ويمكن أن يبرز البعد النفسيّ للشخصيّة من خلال عدّة أمور هي: الحصار النفسي، والضجر، والشكوى، والانفعال، والبكاء، وفقدان الشهية والتعب وعدم التركيز الذهنيّ والقلق والأفكار المزعجة والتشاؤم والاضطرابات الجسميّة والشعور بالألم[2].

إذ إنّ كل صراع خارجيّ لا يكون له تأثير في الشخصية إلاّ حين ينقلب إلى صراع داخليّ لأنّ العقبات الخارجية ليست من ذاتها مصدراً للإحباط والضيق بل يتوقف تأثيرها على قوتها في النفس محدداً أو غير محدد ولا يستطيع أن يضيف إلا السلوك الذي يراه المشاهد، أو أن يُوصف السلوك من وجهه نظر الشخص نفسه أو من وجهة نظر المراقب (كليّ الحضور).[3]

إنّ طبيعة البعد الداخليّ النفسيّ يظهر على نحو عميق وواسع في رواية ((في انتظار فرج الله القهار))، وذلك لأن الرواية أصلاً تحتفي بهذا البعد في موضوعها وأطروحتها الفكرية ذات الطابع الدينيّ والميراثيّ والأسطوريّ، فيظهر هذا البعد في أنحاء مختلفة من الرواية ومن أمثلة هذا الظهور:

((أراد أن يمتثل لأمر الكاهن ويرمي ألواح الخشب في المكان نفسه الذي صدمته فيه السيارة، لكنه قبل أن يفعل التفت إلى وراء فظهر له الوجه النورانيّ، ارتبك وكأنّ قوة شلّت حركته، وشدّت لسانه، فضحك الخوريّ من هذا الارتباك الذي أصابه، فأدار له

---

(1) يُنظر: البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد7، لسنة 1989: 64.

(2) يُنظر: القصة القصيرة في العراق، د. عمر الطالب، مطابع جامعة الموصل، الموصل، 1979: 450-451.

(3) يُنظر: اتجاهات القصة المصرية، د. سيد حامد النساج، 136، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)).

ظهره، وتابع طريقه إلى المدينة متصوّراً أن نوعاً من الخبل قد أصاب الشاب بعد حادث السيارة. مع ابتعاد الخوري ابتعد الوجه النورانيّ، واختفى، فانفكت عقدة لسان الشاب وتحرّر مخّه من شلله))[1].

من دون شكٍّ إنّ ((عملية إبراز الصفات لنفسية للشخصيّة مهمة، ولا سيما عند كاتب الرواية؛ لأنّها أقرب إلى توضيح حالته النفسية، إذ إنّها تعتمد على موقف الشخصية المتأزم فهي تجسّد معاناتها النفسية في العمل الروائيّ، إذ تعكس أعمالها وحركتها وأفعالها حالتَها النفسيّة))[2].، حيث ((ينفرد الروائيّ بتصوير شخصياته في أعماقها؛ وتكون النّفس وسيلته وما يتوارد فيها من رؤىً وما تخفيه في باطنها، ولكي تكون حيويّة لابدّ من اجتياح مجاهل عالمها الداخليّ، والغوص في استنباط ذلك العالم واظهار ما فيه من أفكار ومشاعر وانفعالات إذ تسمح للمتلقّي بالكشف عن مكنوناتها وطبيعتها النفسيّة الباطنيّة والظاهريّة عند ذلك تشدّ المتلقّي، مما يجعل الشخصيّة باقية في ذاكرته، ومحبّبة إليه))[3]، ففي المشهد الروائيّ السابق تظهر شخصيّات ثلاث؛ شخصيّة الشاب المكلّف بنقل ألواح الخشب (التي، دون أن يعرف، أنه كان سيُصنع منها تابوتٌ له بعد أن صدمته سيارة ويئس من شفائه أهله والأطباء)، وشخصيّة الكاهن الذي التقاه في المكان نفسه الذي صدمته فيه السيّارة، وأمره برمي الأخشاب في هذا المكان، وما إن حاول الامتثال لهذا الأمر، تراءى له الوجه النورانيّ الذي عرفه الشابّ من فوره، وهو ثالث الشخصيات الذي نعرفه من قراءتنا للرواية، ألا وهو (فرج الله القهار)، فأصيب الشابّ بالارتباك والقلق حتّى أنّه ما عاد في مقدوره النطق ولا الحركة، غير أنهما ما إن غادراه (الكاهن والوجه النورانيّ) عاد ثانية إلى طبيعته.

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 17.

(2) الألسنيّة والنقد الأدبيّ، د. موريس أبو ناضر: 120.

(3) رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه: 32.

لقد مثّلت شخصيّة الشاب تأزّماً عميقاً غاية في الحيرة والقلق الممزوجين بالرّهبة، وهذا بالطبع لا يمكن إلاّ أن يكون مُعتمِلاً في نفسيّة الروائيّ نفسه أولاً وقبل كلّ شيء، ذلك أنّه هو صانع هذه الشّخصيّة المتأزّمة التي هي في الآن نفسه تمثّل المرآة العاكسة لرؤى وأفكار الرّوائي.

أنّ البعد النفسيّ يمنح الشخصيّات أبعاداً وسمات دلاليّة متعدّدة عميقةً، ويجعل العمل الروائيّ أو القصصيّ قابلاً لقراءات عدّة، كونه يظلّ قابلاً للتأويل، لأنّ الاشتغال على ما هو نفسيّ داخليّ فكريّ، يجعل نصوص هذا الاشتغال حمّالةَ أوجه مما يغري المتلقّي بالعودة إليها إن لم يكن مرّات فالأكثر من مرّة.

((أردت أن أساله شيئاً آخر، أحسست بصوتي يتراجع، يختفي في حنجرتي. وشعرت بجفاف في حلقي. حاولت تحريك لساني، أخفقت، كان قد يبس، حرّكت شفتيّ، التوتا. بحلقت في الشبح، فلم أعد أرى شيئاً. رفعت بصري إلى السماء وتضرّعت: "متى يظهر الغائب، متى؟" وسرت على غير هدى. ثم رأيت نفسي أقطع شارع البصرة. دخلت الأزقة والشوارع الفرعية لحيّ المشراق، وتهت فيها لا أدري في أي اتجاه أسير، إلى أن وصلت شارعاً صغيراً يوصل إلى شارع عريض عرفت أنه شارع تموز.)) (1).

إنّ سلوك الشخصيّة، عادةً، ما هو إلاّ انعكاس طبيعيّ لتجاربها وقناعاتها، وغالباً ما تكون الشخصيّة غير السّوية أكثر اغراءً لجذب المتلقّي لتمتّعها بشيء من الغرابة، من هنا ((يتّخذ البعد النفسيّ دوراً مهمّاً في تشكيل نفسيّة الشخصيّة وطبيعة سلوكها، إذ يورثها الروائيّ سلوكاً يلازمها حتّى نهاية موقفها في خوض التجارب؛ فهو يجعلها قادرة على مواجهة الصّعاب بنوعيها داخليّةً كانت أم خارجيّة)) (2)، وهذا ما يتجسّد في

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 55.

(2) خمسة مداخل إلى النقد الأدبيّ، ويلبدس سكوت، تر: عناد غزوان، وجعفر صادق الخليليّ، دار الشروق بغداد، 1994: 78.

شخصيّة الراوي في المشهد الروائيّ السابق من خلال حوار الشخصيّة مع (الشّبح)، حوار من طرف الشخصيّة حسبُ، فيما الشّبح لا وجود له إلاّ في مخيّلة الشخصيّة حسبُ، على الرغم من أنّ الشخصيّة حاولت أن توحي لنا أنّ هناك حواراً متبادلاً بينها وبين الشّبح بدلالة: ((أردت أن أسأله شيئاً آخر))، وهذا يعني أنّ الشخصية كانت قد سألته وأجاب، غير أنها ما إن أرادت أن تسأله (شيئاً آخر) تراجع صوتها واختفى في حنجرتها على وفق تعبيرها، ثمّ ما إن بحلقت في وجهه لم تعد ترى شيئاً.

ما كان يمكن للشخصيّة أن تلجأ إلاّ إلى ايمانها الروحيّ بعد اختفاء الشبح الذي قد يكون هو نفسه ذا الوجه النورانيّ (فرج الله القهار)، كما في المشهد الأسبق الذي تعرّضنا إليه، بدلالة أن الشخصيّة ما إن لم تعد ترى شيئاً حتّى أعلنت بوضوح:((رفعتُ بصري إلى السماء وتضرّعت: "متى يظهر الغائب، متى؟"))، وفي ذلك اشارة مبطنة إلى شخصيّة المُخلِّص، وهذا يعني أنّ الشخصيّة بانتظار حدوث أمر ما، أو حلّ ما لما يعتمل فيها من أزمات روحيّة ونفسيّة، ومن دون هذا الحلّ أو العون القادم من السماء ستضيع بدلالة: ((وسرت على غير هدى....)).

((لمحت عند سور كلية التربية الرياضية حركة لأشباح وسط الظلام. حاولت الاقتراب من الأشباح. خفتُ، توقفت في مكاني أراقب الوضع. وسمعت بعد فترة نباح كلاب تتقاتل، ففهمت أنّ الأشباح للكلاب وليست لبني البشر، تقدّمت بخطى حذرة فرأيت عشرات الجثث متكوّمة على بعضها البعض، وكانت الكلاب منهمكة بنهشها، فالتفتت الكلاب إليّ وحسبتني جئت أشاركها الغنيمة، زمجرت ونبحت، لكنّي كنت مصراً على رؤية جثة أخي. تقدّمت بثقة أضيء بالمصباح اليدوي. تراجعت بعض الكلاب قليلاً وهي تنبح. أرسلت حزمة من ضوء مصباحي اليدويّ على بعض الجثث، لم أتعرف فيها على أخي. انتقلت نحو مجموعة أخرى، أمسك رؤوسها من شعرها، أقلبها، لأرى الوجوه. كانت الكلاب لا تزال تنهش فيها. وجّهت نحوها ضوء المصباح. ابتعدت

الكلاب مزمجرة. رأيت وجه أخي مفتوح العينين مبحلقاً في السماء كأنه يعاتبها، وكانت جثته ممزقة وقد نهشتها الكلاب)) [1].

يصوّر الروائيّ في هذا النصّ مشهداً في منتهى الوحشيّة والقسوة والرّعب، فهو في المستهلّ يوجّه كاميرته عن بعد كأنّه يصوِّر مشهداً سينمائيّاً، مغرياً إيّانا بوجود أشباح يتحرّكون في الظلام، ولولا بعد هذه الحركة عن الكاميرا لما حرّك الروائيّ فينا لذّة الإغراء، ولَما خلق لدينا الرغبة في الترقب والاكتشاف، وما إن أخذ الراوي بالاقتراب ومعه كاميرته حتّى تبيّن ((أنّ الأشباح للكلاب وليست لبني البشر))، وما مشهد الوحشيّة والقسوة والرعب إلاّ ((عشرات الجثث متكوّمة على بعضها البعض، وكانت الكلاب منهمكة بنهشها))، ثمّ لنفهم فيما بعد أنّ الشخصيّة الراوي إنما كان يبحث عن جثّة أخيه، وما عثوره على الجثّة إلاّ ذروة دراميّة في أعلى مستوياتها، حيث: ((رأيت وجه أخي مفتوح العينين مبحلقاً في السماء كأنه يعاتبها، وكانت جثته ممزقة وقد نهشتها الكلاب)). إنّ دلالة بَحْلقة العينين بالسماء يمكن عدّها ليس بعداً داخليّاً نفسياً لدى الراوي حسبُ، وإنّما يمكن عدّها البعد الفكريّ والرّوحي لديه، فأخ الراوي قبل أن يموت نظر إلى السماء معاتباً إيّاها على ما يمرّ به من أزمة مرعبة بكلّ المقاييس، أمّا الراوي فقد نظر إلى مشهد بحلقة عيني أخيه بالسماء على أنّها المنقذ والمُخلِّص الذي يؤمن به، من هنا نعرف لِمَ استخدم الراوي مفردة (يعاتبها) دون سواها، لأنّ معاتبة السماء فيها حبٌّ لها وإيمان بها- راسخان في نفس أخيه القتيل، لأنّ العتاب لا يقوم إلاّ بين مُحبِّين، وهكذا نفهم أنّه ((لا يمكن سبر أغوار الشخصية الروائيّة والكشف عن نوازعها الداخليّة إلاّ في الأفكار والدوافع والانفعالات والميول والإتجاهات والقدرات والظواهر)) [2].

(1) في انتظار فرج الله القهار: 57.

(2) مدخل علم النّفس، لندا. ل. دافيدوف، ترجمة: سيد طواب وآخرون الرياض، دار ماكجرووهيل 1980: 570.

((أتدري أيها الرجل الغريب، أنّ صمتك المهيب، وهذا الشّجن المؤرّق المرتسم على تقاسيم وجهك، وربّما في عينيك، في هذه اللحظات، يذكّرني كثيراً بـ "نهران"، ولاسيّما عندما كان ينكبّ على كتابه، مثلما أنت عليه، يقرأ بنهم، مُطرِقاً، مغضّناً جبينه؟ بصراحة، كنت أشبّه وجهه الأسمر اللافح، وعينيه المضطربتين، بالخريف. أما أيّ خريف! الخريف الذي أحبُّ دائماً، خريف بلادي الشجيّ الآسر، الذي أجد نكهة مميزة فيه، لا أعرف بالضبط، ربما لم يكن وجهه شديد الشبه بالخريف، إنما عشقي للخريف، وحبي الجمّ لـ "نهران" كانا يجعلاني أربط بينهما دائماً، فأجد في الخريف وجهه البهيّ، وفي طلعته سحر الخريف وشجوه)) (1).

بما أنّ الشخصيّة الانسانيّة في جوهرها النفسيّ منظومة من العلاقات والرموز المختلفة، المتشابهة منها والمتناقضة، فإنّ توظيفها في عمل روائيّ يتطلّب الكشف عن((السّمات النفسيّة وأنماط السلوك والأفكار والدوافع التي تتحكّم بهذه الشخصية))(2)، وهذا يتطلّب، فيما بعد، من الروائيّ الغوص في عالم الشخصيّة الداخليّ، والذّهاب إلى أبعد التفاصيل الممكنة فيها، لأنّ ذلك من شأنه تعزيز مكانة هذه الشخصيّة في نفس القارئ، وتمكينها من التأثير فيه تأثيراً عميقاً. ففي النصّ السابق ينهض الخطاب- خطاب الشخصية، لشخصيّة الغريب على اثارة مشاعرها وتذكُّرها لحبيبها (نهران) عبر أوجه شَبَه عدّة ما بين ملامح الغريب وسماته وتصرّفاته، وبين نهران، بدءاً بـ: الصمت المهيب، والشجن المؤرق المرتسم على الوجه والعينين، وشكل الانكباب على الكتاب والقراءة بنهم، وانتهاءً بأسلوب الإطراق وبتغضّن الجبين، بخاصّة. لينفتح فيما بعد وصف شخصيّة نهران على ما هو أبعد من عقْد مقارنة بين وجهه ووجه الغريب، ينفتح على أوجه الشّبه ما بين مهران/ والخريف، من خلال لون بشرة وجه مهران الأسمر، وعينيه

---

(1) في انتظار فرج الله القهار: 68.

(2) البيئة في القصّة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، ع 7 لسنة 1989: 64.

المضطربتين، وتلكما مزيّتان يتمتّع بهما الخريف دون غيره، وبخاصّة تقلّبه واضطرابه بوصفه فصلاً نزقاً لا ثبات له على حال واحدة كسائر الفصول، وفي ذلك دلالة تكشف لنا طبيعة نفسية شخصيّة نهران. ثمّ يأخذ الوصف منحى أكثر تخصيصاً وقتَ تتساءل الشخصيّة الواصفةُ مُتعجّبةً: ((أما أيّ خريف!))، ليأتي الجواب من قِبَلها: ((الخريف الذي أحبُّ دائماً، خريف بلادي الشجيّ الآسر، الذي أجد نكهة مميزة فيه))، وهذا التشبيه يجعل تحليلنا يذهب إلى أنّ مهران هو أكبر من أن يكون شخصيّة محبوب، إنّه(نهرا) دجلة والفرات بالمعنى البعيد، لما ينطوي عليه هذا التوصيف من ترميز لحبّ وحنين عميقين غائرين في نفسيّة الشخصية الواصفة لبلادها، لنفهم أخيراً أنّ الحبيب (نهران) ليس كأيّ خريف، وإنّما هو تحديداً خريف بلاد الشخصيّة الواصفة الذي يتمتّع بالجوّ البهيّ، والطّلعة الشجيّة السّاحرة: ((فأجد في الخريف وجهه البهيَّ، وفي طلعته سحر الخريف وشجوه)). ولا ننسى العبارة الماهرة التي جعلها الروائيّ مركز لعبته الروائيّة في هذا المشهد:

((لا أعرف بالضبط، ربما لم يكن وجهه شديدَ الشّبه بالخريف، إنما عشقي للخريف، وحبي الجمّ لـ"نهران" كانا يجعلاني أربط بينهما دائماً))، وهذا يعني أنّ الروائيّ يكشف عن كُنهٍ آخر من أكناه نفسيّة شخصيّة المرأة العاشقة- الراوية، ليضعنا به على عتبة بعد نفسيّ آخر يمثّل رابطاً جديداً بين شخصيّة خريف الحبيب (العراق) وشخصيّة الحبيب (نهران).

((غرق في ضحك متواصل، وضع باطن يده اليمنى على فمه، وحاول أن يختلي بنفسه، ماذا لو رآه الناس يضحك مع نفسه؟ إذا لم يصموه بالخبل، يقولون إنه في طريقه إليه بالتأكيد. لكن كم من مرّة كان يتكرّر عرض بعض اللوحات الرديئة لمعلميه في المعرض السنويّ لمدارس المحافظة وبأسماء التلاميذ! وأيّة وجوه مشوّهة، مطلية بألوان برّاقة، غير متناسقة، كانت تتراصّ أمام دكان ذلك الرسام غير الموهوب في مدينته كلما مرّ من أمامه وشاهد هؤلاء الناس بسحنتهم الشاحبة، وقسمات وجوههم المشوّهة، التي

لعبت بها ريشة الرسام الفاشل! كان يخال له أنه هو الآخر ليس إلاّ وجهاً من تلك الوجوه، فيتقزز ويتوجّس كلما نظر إلى سحنته في المرآة ...))[1].

بما أنّ البعد الداخليّ لا يمكن أن يعني في الرواية والقصّة القصيرة إلاّ ((تلك الصّفات التي تتمتّع بها الشخصيّة من الناحية النفسيّة والفكريّة، والتي لا تظهر على الشكل الخارجيّ والسّطحيّ لها، وإنّما تتعمّق في دواخلها، ولا يمكن معرفتها مباشرةً كالملامح الخارجيّة، وإنما يتمّ التّعرّف عليها بوساطة تحليل نفسيّة الشخصيّة وما يعتمر داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤىً وقناعات)) [2]، فيكون ((من الأمور غير المستساغة أن تظهر الشخصيّة بملامحها الخارجيّة فقط؛ لأنّ ذلك سيجعلها شخصيّة أحاديّة الجانب وغير مفهومة ذلك الفهم المقنِع للقارئ)) [3]، هذا الفهم هو من جعل مشهد النص القصصيّ السابق على درجة عالية من التوازن ما بين البعد الخارجيّ للشخصية الذي اعتمده الكاتب، وبين بعدها الداخليّ النفسيّ، فبعد أن نقل إلينا السّارد صورة خارجيّة عن الشخصيّة من خلال الغرق في الضّحك، ووضعه لباطن يده على فمه كي لا يلمحه أحد ما وهو غارق مع نفسه في الضحك دون مبرّر خارجيّ معلوم، وقد يتهم بالخبل من قبل مَن قد يراه وهو على هذه الحال، ينحرف بالسّرد انحرافاً ذكياً وبارعاً، آخذاً إيّانا على الفور إلى داخل الشّخصيّة، ليكشف عمّا دفعها إلى هذا الضّحك دون مشاركة من قبل أحد سواها في هذا الفعل، لنعرف أنّ السبب الذي كان وراء ذلك هو مجموعة لوحات رديئة قام برسمها معلّموه واضعين عليها أسماء لتلاميذ، ليسهموا بها في معرض تقيمه المحافظة سنوياً، ثمّ يأخذ بتبرير ضحكه هذا بسرد تفاصيل أخرى عن كيفية رسم هذه اللوحات: ((وأيّة وجوه مشوّهة، مطلية بألوان برّاقة، غير متناسقة، كانت

---

(1) مدن وحقائب: 7.

(2) الشخصيّة في عالم غائب طعمة فرمان الروائيّ: 112 .

(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

تتراصّ أمام دكان ذلك الرسام غير الموهوب في مدينته كلما مرّ من أمامه وشاهد هؤلاء الناس بسحنتهم الشاحبة، وقسمات وجوههم المشوّهة، التي لعبت بها ريشة الرسام الفاشل!))، ثمّ وهذا هو الأهمّ، أنّه هو نفسه أخذ ((يخال له أنه هو الآخر ليس إلاّ وجهاً من تلك الوجوه، فيتقزز ويتوجّس كلما نظر إلى سحنته في المرآة ...)). المشهد يشي بوضوح عن أنّ الشخصيّة كانت تلميذاً من بين هؤلاء التلاميذ، غير أنّه، على ما يبدو من سياق السّرد، تلميذ يتمتّع بوعيٍّ مبكر لا يتمتع به أحد من أقرانه الذين معه، وعيٌّ دفع به إلى الضحك والاستهزاء ليس بالمستوى الفنيّ الرّديء لمعظم اللوحات حسبُ، وإنّما أيضاً بطريقة الغشّ والخداع التي يمارسها معلموه من جهة وضعهم لأسماء تلاميذ على لوحات لم يقم هؤلاء التلاميذ برسمها، وفي هذا اشارة واضحة على أنّ شخصيّة (التلميذ) تستهجن وترفض مثل هذا السلوك عبر فعل الضّحك ذاك، حتّى ليصل هذا الاستهجان والرفض إلى الشخصيّة المُستهجِنة الرافضة نفسها ((كان يخال له أنه هو الآخر ليس إلاّ وجهاً من تلك الوجوه، فيتقزز ويتوجّس كلما نظر إلى سحنته في المرآة ...))، لأنها، على وفق ما يشي به السّياق، لم تقم بإعلان هذا الاستهجان والرفض على الملأ وإنّما تحفّظت عليه وأبقته داخلها بدلالة وضع باطن اليد على الفم كي لا يتنبّه أحد إلى الضحك.

أما في ((حكايات من عنكاوا)) فيُستهَلّ النصّ التالي بملامح خارجيّة، أيضاً، ثمّ يتوجّه إلى داخل الشخصيّة:

((في المساء، عندما كنست سطح حجرتها الترابيّ ورشّته بالماء فاحت منه رائحة الأرض البكر وهي تحرث لأوّل مرة، تذكّرت طفولتها، عندما كانت ترشّ السّطح بالماء وتكنسه يومياً، وتصعد بأفرشة العائلة جميعها إلى السّطح وترتبّها، تلفتت هنا وهناك إلى سطوح الجيران، تخفي نفسها خجلاً كلّما لمحت رجلاً، وإلى أن صعدت بفراشها هذا المساء

ورتبته كان الظلام يتوزع في أرجاء القلعة، في هذه الأثناء لسعها الحنين وأعادها إلى أيام الصّبا)) [1].

من هنا نرى أنّ الكاتب الماثر يتوجّه دائماً إلى العناية عناية كبيرة وخاصّةً بالأبعاد الداخليّة مثلما يهتمّ بالملامح الخارجية للشخصيّة، لا بل نجده يولي اهتماماً دقيقاً بمحيط الشخصيّة، ملامح وتفاصيلَ ممّا يسهم في مساعدة القارئ على فهم الدواخل النفسيّة للشخصيّة من خلال علاقتها بمحيطها هذا؛ تعلّقاً وحبّاً وحنيناً، أو على العكس من ذلك على حدّ سواء، فشخصيّة الخالة فاتة، وهي امرأة وحيدة من سنين طويلة ضيّقة الصّدر سليطة اللسان كما عرفنا في مواضع سابقة، نجدها هنا تتذكّر طفولتها وتحنّ إلى صباها، لا بل دفعها المحيط الذي من حولها المتمثّلُ بسطح دارها إلى تذكّر كيف كانت وهي صبيّة تصعد بفُرش العائلة إلى السّطح لترتّبها، وكيف كانت تتلفّت من حولها خوف أن يكون هنالك رجل ما على سطح من سطوح البيوت المحيطة بدارها...، تذكّرت ذلك كلّه عِبر رائحة الأرض البكر التي داعبت ذاكرتها بعد أن كنستْ، ورشّت بالماء سطح حجرتها التّرابيّ، ولا يخفى على تحليلنا ما للعلاقة التي بين دال (الأرض البِكْر)، ودالّي (الطفولة، والصّبا) من دلالة موحية فيها الكثير من الخصوبة والجمال، ولا يفوتنا أن نذكر تحديد الكاتب لزمن هذا التذكّر والحنين: ((كان الظلام يتوزّع في أرجاء القلعة، في هذه الأثناء لسعها الحنين وأعادها إلى أيام الصّبا))، ذلك أنّ تصعيد الفُرُش إلى سطوح البيوت، صيفاً، دائماً كان يتمّ ما بين المساء وهبوط الظلام، كما هو معروف.

---

(1) حكايات من عنكاوا: 17.

المبحث الثالث

البُعد الداخليّ (الفكري)

إنّ لتصوير الملامح الفكرية للشخصية أهمية كبيرةً من وجهة نظر التكوين الفني[1]، إذ تعد السمة الجوهرية لتمييز الشخصيات بعضها عن بعض، وكلما اغتنت ملامحها الفكرية كانت أكثر ديمومة وتميزاً[2]، ويأتي هذا التميّز من الدور الفعال الذي تؤدّيه الشخصية، فإذا جاء وصف الملامح تكشّفت الحالة الذهنية للشخصية وتبينت ردود أفعالها ودوافعها.[3]

((نعم، كانت مسيحية واسمها الحقيقي مليكة بنت يشوع بن القيصر ملك الروم، وإنها تنتمي من جهة الأم إلى شمعون الصّفا أحد الحواريين. وقد أراد جدها القيصر تزويجها من ابن أخيه وهي في الثالثة عشرة من عمرها. فجمع في قصره من نسل الحواريين القسيسين والرهبان ثلاثمائة رجل، ومن الأشراف سبعمائة رجل. وجمع من أمراء الأجناد وقوّاد العسكر ونقباء الجيوش ورؤساء العشائر أربعة آلاف. وأبرز من بهاء ملكه عرشاً مصنوعاً من أصناف الجواهر إلى صحن القصر، ورفعه فوق أربعين مرقاة. فلمّا صعد ابن أخيه، وقام الأساقفة، ونُشرت أسفار الإنجيل، تقوّضت أعمدة العرش وخرّ العريس من العرش مغشياً عليه، فتغيرت ألوان الأساقفة وارتعدت فرائصهم. فتطيّر القيصر من ذلك تطيراً شديداً، وقال للأساقفة: " أقيموا هذه الأعمدة واحضروا أخ هذا

---

(1) يُنظر: منهج الواقعية في الابداع الأدبي د. صلاح فضل:168، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978).

(2) يُنظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د. يوسف حطيني:130، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999).

(3) يُنظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق:102.

العريس المنحوس لأزوّجه هذه الصبية عساه يكون موفقاً. فلمّا فعلوا حدث للثاني مثلما حدث للأول، فتفرّق الناس)) [1].

سنرى كيف يسهم البعد الفكريّ للشخصيّة في((تطوير الأحداث وبعث الحرارة والحيويّة في المواقف المتميّزة داخل العمل الروائيّ)) [2]، فالمشهد الروائيّ السابق ينهض بكلّيته على تحدّ فكريّ يقوم به القيصر تجاه الفكر الدّينيّ المسيحيّ حين قرّر تزويج البنت التي هي من نسب أحد حواريي السيد المسيح من جهة أمّها، إلى ابن أخيه، ودعا إلى ذلك التزويج من نسل الحواريين والرهبان والأشراف وأمراء الأجناد ونقباء الجيوش ورؤساء العشائر ليبرز أمام هذا الجمع حجم قوّته وسلطته ونفوذه عبر تشييده لعرش من الجواهر رافعاً إيّاه على أربعين مرقاة، غير أنّ أبن أخيه ما إن أعتلاه وسط قيام الأساقفة ونشر صحائف الإنجيل، انهار العرش بالعريس الذي خرّ مغشياً عليه، فما كان من القيصر إلاّ أن أوغل في تحدّيه هذا موعزاً بجلب أخ العريس ليعتلي العرش بدلاً عنه وليتزوّج البنت تحت ذريعة أنّ العريس الأول منحوس؛ ((فلمّا فعلوا حدث للثاني مثلما حدث للأول، فتفرّق الناس)). وبسقوط عرش أصناف الجواهر مرّتين، وانفضاض الناس وتفرّقهم يكون الروائيّ قد أعلن عن انتصار البعد الفكريّ الدينيّ المسيحيّ، الذي هو في الحقيقة موقف الروائيّ نفسه، على بعد القيصر الفكريّ، ونفهم من ذلك أنّ الروائيّ اتخذ من هزيمة شخصية القيصر مرآةً تعكس انتصاره الفكريّ هو نفسه.

ويظهر البعد الفكري كذلك في قصص مدن بلا حقائب:

((نظر إلى ساعته... راح يرسم بسبابته صليباً على زجاج النافذة المضبّب، وهو لا يدري أنه يقلّد الصليب المرسوم على واجهة الكنيسة المقابلة.

حمل صليبه على ظهره وانتظر... كان في لهفة لرؤيتها، لماذا؟ لا يدري!

(1) في انتظار فرج الله القهار: 60.

(2) تمظهرات الشخصية السردية، بشير إبراهيم أحمد: 110.

دخلت عجوز إلى الكنيسة. نظر إلى ساعته. تأخرت... لقد بدأ القداس حتماً، دقّ جرس في أعماقه، في زاوية ما مهملة من قلبه. هل يعقل أن يدقّ الناقوس في تلك الزاوية، وفي مثل هذا الوقت؟ أليس متأخراً؟.))[1].

من المؤكّد أنّ الشخصيّة في العمل السّرديّ تعدّ((مستودع الأفكار والآراء والاتجاهات والتقاليد لمجتمع معين، وهي المتعهّدة في الوقت نفسه بنقل كلّ ذلك إلى المتلقّي)) [2]، وهذا ما نجده متمثّلاً بوضوح في النصّ السابق حيث تأخذ الشخصيّة برسم بعدها الروحيّ الفكريّ على النافذة المضبّبة، هذا البعد الذي يمثّله الصليب، دون أن يدري أنّ الصّليب الذي يرسمه ما هو إلاّ تقليد للصليب الماثل أمامه على بوابة الكنيسة المقابلة له، وهذا يعني أنّ الشخصيّة لكثرة ما تطلّعت إلى صليب الكنيسة وتأمّلته مليّاً، كان قد ترسّخ في عقلها الباطنيّ ومخيّلتها، وانسلّ إلى فكرها دون دراية منها. ثمّ ينقل السارد الشخصية إلى بعد فكريّ آخر أكثر اتساعاً وعمقاً، وقت جعل الشخصيّة تحمل صليبها على ظهرها ((حمل صليبه على ظهره وانتظر))، وفي ذلك تلميح إلى أنّ الشخصيّة تنتظرها معاناة كتلك المعاناة، أو ما يشابهها، التي خاضها السيد المسيح وقت أُجبر على حمل صليبه والصّعود به إلى الجلجلة لانتظار مصيره، وهذا ما يؤكّده السارد على الفور: ((كان في لهفة لرؤيتها، لماذا؟ لا يدري!)). إذاً معاناة الشخصيّة تكمن في الانتظار- انتظار من يتلهّف لرؤيتها، والمعاناة الأشدّ وطأة أنه لا يعرف سرّ هذه اللهفة، فظلّ منتظراً يرقب: ((دخلت عجوز إلى الكنيسة. نظر إلى ساعته. تأخرت... لقد بدأ القداس حتماً))، وهذا يعني أنّ التي ينتظرها بكلّ هذه اللهفة والحيرة قد لا تأتي. ثمّ يأخذ السّرد منحىً آخر مع بدء القدّاس ألا وهو احساسه بأنّ ناقوساً ما قد قُرع في أعماقه، وبالتحديد ((في

(1) مدن وحقائب: 69.

(2) البناء الفنّي للرواية التاريخية العربية(1870- 1939): دراسة فنيّة مقارنة، خالد سهر محيي الساعدي، رسالة ماجستير، جامعة القادسية ،2002: 163.

زاوية ما مهملة من قلبه))، وهذا لا يمكن أن يعني إلاّ ناقوس الحبّ للتي ينتظرها ولّما تأت بعد، ومما زاد من حيرته أنّ هذا الحبّ قد جاء متأخراً، أو في الأقلّ احساسه بهذا التأخّر، وفي ذلك نوع من الشعور بالندم لأنه أهمل فيما مضى هذا الجانب الجميل المفعم بالحيوية والحياة والجمال ألا وهو الحب.

((رنّ الهاتف... قال، إنها هي، ستعتذر. وتهدّمت قصوره في الهواء وسقطت فوق رأسه. رنين ثان، اللعنة. لن أرد. رنين ثالث، تناول السماعة:

صباح الفل والياسمين... لا، أعتذر، مشغول اليوم، أنتظر زيارة... نعم... مرة أخرى...

وضع كلّ المواعيد على الرفّ أملاً في أن يراها. ستأتي، تملأ البيت بضحكاتها، أضمّها إلى صدري، أداعب شعرها، أشمّها، أقول لها: كنت أنتظرك، ثم آخذها إلى المتنزه القريب، وهناك أمطرها بكتل من الثلج، سنركض، سنلعب، سنتمرّغ في الثلج، سنتشقلب، سنحرث حقله ونبذر فيه أجمل البذور... هل ستنمو؟))[1].

الشخصيّة على موعد مع حبيبته غير أنّه قلق من احتمال أن تعتذر عن لقائه، وذلك متأتٍ من شغفه الواضح للقائها، من هنا كلّما رنّ الهاتف يخمّن أنها هي المتّصلة وستعتذر عن لقائه اليوم، فلا يرفع سمّاعة الهاتف على مدى ثلاث رنّات للهاتف، وهذا ما يكشف عن شخصيّة قلقة قليلة الثقة بنفسها وبمن تحبّ يصل حدّ، إذا ما اعتذرت عن لقائه، إلى تهدّم القصور التي بناها في الهواء عن لقائهما المرتقب هذا على رأسه، وهذا يعني أنّ البعد الفكري من شأنه أن يطلعنا((على عالم الشخصيّة الباطنيّ المتمثّل في جلّ الأفكار والأحكام والاعتقادات الخاصّة...)) [2].، وذلك ما نجده واضحاً في هذه الشخصية، وبخاصّة، عندما يجيب على الهاتف فيدرك أنّها ليست من بين المتّصلين، فينحّي

---

(1) مدن وحقائب: 70 .

(2) الأدب للشعب، سلامة موسى: 111.

كلّ طلبات هؤلاء الراغبين بلقائه جانباً: ((صباح الفل والياسمين.. لا، أعتذر، مشغول اليوم، أنتظر زيارة.. نعم... مرة أخرى..

وضع كلّ المواعيد على الرفّ أملاً في أن يراها))، ليأخذ بعد ذلك تخيّل سيناريو ذلك اللقاء المرتقب كما تشتهي مخيّلته من ملئها للبيت بضحكاتها، وضمّها إلى صدره وشمّها، مروراً بأخذها إلى المتنزّه القريب وإمطارها بنُدف الثلج، حتّى تمرّغهما بالثلج وتشقلبهما عليه، ليُختتم هذا المشهد بتساؤل يكشف عن طويّة أخرى من الطويّات الداخليّة لهذه الشخصيّة: ((سنتمرّغ في الثلج، سنتشقلب، سنحرث حقله ونبذر فيه أجمل البذور... هل ستنمو؟))، نعني طويّة ضعف الأمل وعدم الوثوق به، إن لم نقل طويّة التشاؤم بالمعنى الكامل للكلمة، إلى جانب احساس الشخصيّة بأنّ هذه المرأة بالذّات هي وحدها محور حياته وسعادته.

أما في ((حكايات من عنكاوا)):

((بدأت العصافير تزقزق من حولها في الحوش، فأحسّت الخالة فاتة أنها لن تستطيع أن تنام بعد، وأنّ وقت الصلاة حلّ، فلا بدّ من النهوض. فتحت عينيها المتعبتين، كان الفجر قد بزغ، وبعد دقائق قليلة كان صوت المؤذن يرتفع في سماء القلعة:

- الله أكبر.. الله أكبر..

نهضت متكاسلة، متثاقلة، توضأت، أدّت صلاة الفجر، وكعادتها، أشعلت المنقلة ووضعت فوقها إبريق الشاي، ثم عادت إلى فراشها من جديد وهي تردّد مع نفسها، وبصوت مسموع، بعض الأدعية.))[1]

يعدّ سلوك الشخصيّة وتصرّفاتها، كما بيّنا سابقاً، المرآة التي تعكس فكرها وايمانها وقناعاتها الداخلية بالأشياء التي من حولها، وتلك التي تربّت عليها وآمنت بها، أي أنّ فِكر الشخصيّة هو جوهرها نفسه ((يعدّ تفكير الشخصية جوهرَها، وهو وسيلة رئيسة

(1) –حكايات من عنكاوة:46.

لصياغة أسلوبها))[1]، وهذا ما نجده ماثلاً في شخصية الخالة فاتة، التي أتينا على تحليلها في أكثر من موضع واتّجاه من هذه الأطروحة، ليكشف لنا المشهد السابقُ عن جانب آخر من شخصيّتها، جانب يمثّل البعد الفكري من الجهة الدينية لها، إذ ما إن بدأت زقزقة العصافير تصل إلى مسامع فاتة، مؤذنة بأنّ أذان صلاة الفجر أصبح وشيكاً، يكشف لنا السارد عن تثاقل وتكاسل الشخصيّة للقيام إلى الوضوء ومن ثمّ التوجّه لأداء الصّلاة، مع هذا نهضت وتوضأت وأدت صلاتها، ثمّ أشعلت منقلها ووضعت عليه ابريق الشاي، وعادت ثانية إلى فراشها، مرددة بعض الأدعية، وفي هذا ما يجعل من هذه الشخصيّة أنموذجاً للشخصيّة التقليدية السّوية، على عكس ما رأيناه في جوانب أخرى من شخصيّتها أتينا على تشخيصها في مواضع سابقة.

---

(1) تمظهرات الشخصيّة السردية: 110- 111.

المبحث الرابع

البُعد الاجتماعي

يأتي البعد الاجتماعي للشخصية انطلاقاً من ماهيتها، فهي ملامح وتكوينات وهواجس ومؤثرات وتأثيرات ضمن بيئة اجتماعية على وفق عوامل عدّة إذ تقدم الشخصية بالاسم أو باللقب أو بصفة أخرى[1]، وتعطي المهنة والوسط الذي تعيش فيه الشخصية بعدها الاجتماعي[2] إذ إنّ حركة الشخصية في هذا الوسط يعكس مدى فعاليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث بها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة[3] وبهذا يمكن أن تقدّم الرواية شرحاً بوظيفة القصّ ومدى قدرته في التعبير عن الواقع إذ يكشف التحليل البناء الاجتماعيّ للشخصية ومدى تفاعلها في المجتمع.[4].

ويظهر هذا البعد بوضوح في رواية (في انتظار فرج الله القهّار):

((كان ذلك بعد الحرب العالمية الأولى بسنوات قليلة. بكت وراء أمها التي شدّت الرحال لمغادرة القرية إلى المدينة التي كانت تبعد عنها نحو خمسة كيلومترات. وكانت تلك قد حزمت بضاعتها فوق الحمار وحثّته على السّير، بعد أن وبّخت ابنتها الصغيرة الحافية

-(1) يُنظر: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، السيد ياسين:61، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983.

(2) يُنظر: بنية الشكل الروائي:247.

(3) يُنظر: الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، علي عباس علوان مجلة الموقف الثقافي، بغداد، المجلد (16)، العدد 4، لسنة 4: 103.

(4) القصة والتغيير الاجتماعي، فاضل ثامر، مجلة الاقلام، بغداد، العدد2، لسنة 1978: 15-16 .

وحذّرتها من اللحاق بها. لكنّ الطفلة البريئة الـتي لم تتحمّـل فـراق أمهـا ظلّـت تبكـي، وتسير حافية القدمين في محاولة للحاق بأمها، الأمر الذي لم تتوقعه الأمّ أبداً)) [1].

لابدّ وأن ((يرتبط كلّ عمل أدبيّ بالمجتمع، فهو يعبّر عن حال مجتمـع مـا في زمـن ما، إذ يتأثّر الروائيّ بالمجتمع فيجعل منـه عـبر أدبـه مـرآةً تعكـس الظـروف الاجتماعيّـة بمجالاتها المختلفة، والتّعـبير عـن حجـم معانـاة المجتمـع علـى وفـق أحـداث تقـوم بهـا شخصياتٌ في العمل الروائيّ)) [2]، وعلى وفق ذلك لا يمكن سلخ أيّ عمل أدبيّ أيّاً كان أسلوبه وشكله الفنيّان عن طبيعة المجتمع أو البيئة التي أُنتِجَ فيها، وبخاصّة العمل الروائـيّ والعمل القصصيّ كونهما لا يمكنهما النّهوض إلاّ بوجود شخصيّات فيهمـا، حيـث أنّـه ((من غير أشخاص يستحيل فهم الواقع)) [3]، وعلى هذا الأساس ينهض المشهد الروائيّ السّابق، حيث يحدّد الراوي زمن وقـوع الحـدث ((بعـد الحـرب العالميـة الأولى بـسنوات قليلة))، ليعطي صورة أوليّة عن مجتمع لشخصيّات كانت خارجة من حرب ضروس قبل زمن قصير، ثمّ يتمثّل الحدث برحيل شخصيّة الأمّ إلى المدينة وقد حزمت بـضاعتها علـى ظهر حمار، وهذا الفعل كان يعدّ رحيلاً على وفق مقاييس الزمن آنذاك علـى الـرغم مـن قصر المسافة ما بين قرية الشخصيّة وبين المدينة التي لا تتجاوز الخمسة كيلو مـترات، مـن هنا يظهر لنا البعد الاجتماعيّ وتأثيره على تقبّل القارئ لفكـرة أنّ شخـصيّة الأمّ كانـت على رحيل، قياساً بأزمان تلت زمن الحدث لا يمكن أن تعـدّ فيهـا هـذه الفكـرةُ رحـيلاً بسبب من تطوّر وسائط النقل على سبيل التمثيل والتدليل. ثمّ ينـضاف إلى الحـدث بعـدٌ اجتماعيّ آخر ألا وهو تعلّق البنت بأمّها بحيث تودّ مرافقتها أينما ذهبت وحلّت الأمّ بـل لا تتقبّل البنت فكرة غياب أمّها عنها ولو لوقت حتّى وإن كان قصيراً وتحت أيّ سبب أو

(1) في انتظار فرج الله القهار: 11- 12.

(2) تمظهرات الشخصيّة السرديّة: 129.

(3) في مفهوم الشخصية الروائية، د. إبراهيم جنداري، الأقلام، العدد 2 لسنة 2001: 11.

ذريعة مها كانت طبيعة هذا السّبب والذّريعة، وهذا كما هو معروف يعود إلى طبيعة التربية الاجتماعيّة عندنا التي تقوم تقوية الصّلة بين الأمّ والأب من جهة وأبنائهما من جهة أخرى، فنرى أنّ الأمّ على الرغم من توبيخها لابنتها كونها تريد مرافقتها إلاّ أنّ البنت الصغيرة لم تحتمل فكرة أن ترحل أمّها من دونها فلحقت بها باكية، حافية القدمين من دون أن تدري الأم.

وفي ذلك دلالة على الفقر المدقع أيضاً، ذلك أنّ البنت الصغيرة كانت حافية القدمين، وأنّ الأمّ راحلة إلى المدينة تاركة بيتها وبنتها لتروّج في المدينة لبضاعةٍ تبيعها هناك، وهذا بالطبع يعكس طبيعة مجتمع الشّخصيّة وظروفه آنذاك.

وأيضاً نجد البعد الاجتماعيّ متمثّلاً في المشهد التالي:

((في الصباح استيقظت الصغيرة على صوت قافلة كانت تمرّ على الوادي، فهرعت إليها باكية منتحبة ظنّاً منها أنّ أمها قد تكون بين أفرادها. لكنها لم تحظ بها، وعندما أبصرت أناساً غرباء يحدثونها بلغة غريبة لا تفهمها انعقد لسانها ولم تعد تقوى إلاّ على البكاء. أدرك أفراد القافلة أنّ هذه البنت ضائعة ولا حيلة لها، فأخذوها معهم إلى قريتهم رأفة بها، بينما تصوّر والدها أنّ ابنته لحقت بأمها فأخذتها معها إلى المدينة، ولم يعرف بضياعها إلاّ بعد عودة زوجته من رحلتها. وبقي الأب يبحث عن ابنته سنة كاملة دون جدوى، إلى أن جاءه خبر يقول إنّ طفلة خرساء تعيش في قرية بالضاحية الجنوبية من المدينة عثرت عليها قافلة، فلم يطاوعه قلبه إلا أن يرى بأم عينيه الطفلة رغم عدم تطابق مواصفاتها مع ابنته)) [1].

يكشف هذا المشهد عن طبيعة العلاقات المتداولة في مجتمع الأحداث والشّخصيات، حيث يتمثّل البعد الاجتماعيّ ((في تصوير الواقع المعيش للشخصيّة، إذ إنّ هذه النظرة... تقدّم شرحاً اجتماعياً بوظيفة القصّ والتعبير عن الواقع بأشكالها كلّها

(1) في انتظار فرج الله القهار: 13.

في العمل الروائيّ)) [1]، فلحاق البنت الصغيرة بأمها دون أن تدري الأمّ، ومن ثمّ ضياع البنت في البرية ونومها فيها، حتّى لقيتها قافلة مارّة من قربها، واكتشافها للغة غريبة عليها يتحدّث بها أفراد القافلة، واصابتها بالخَرَس نتيجة هول الصّدمة من أنّها لا تفهم ما يقول هؤلاء ولا هم يفهمون ما تقول، ليبرّر الروائيّ واقعياً بقاء البنت مع هؤلاء في قريتهم سنةً كاملة من ناحية أنّ البنت ما عاد في مقدورها تعريفهم بنفسها وقريتها، ما كان هذا اللحاق إلاّ للكشف عن مزيد من طبيعة العلاقات لمجتمع بعينه، فالأب ظلّ سنة كاملة يبحث عن ابنته دون أن ييأس، وفي ذلك صورة واضحة عن طبيعة علاقة الأب بأبنائه حتّى وإن فقدهم أو ابتعدوا عنه، وتتعمّق هذه الصورة أكثر عندما يكتشف الأب أنّ هنالك طفلةً خرساءَ عثرت عليها قافلة تعيش في الضاحية الجنوبية من المدينة، انطلق إلى رؤيتها على الرغم من أنّ ابنته الضائعة ليست بخرساء، ذلك أنّها أصيبت بالخرس وهو لا يدري، وفي هذا التّعمّق ما يشير بوضوح إلى عمق العلاقة العاطفية والأخلاقية الذي يتمتّع به هذا الأب تجاه ابنته، وهذا بطبيعة الحال يعكس البعد الاجتماعيّ العامّ للمجتمع الذي تربّت فيه شخصيّة الأب وتشرّبت بتقاليده وأخلاقه.

كما يظهر البعد الاجتماعي واضحاً في الكثير من قصص ((مدن وحقائب)):

((تناولت مديرة القسم الداخلي، باهتمام مفتعل دفتراً من جرار منضدتها، وراحت تسجّل فيه، بتكاسل، اسمي ورقم غرفتي والطابق الذي أعيش فيه، مثلما فعلت في المرة السابقة، ثم رفعت عينيها الذابلتين، وحدّقت بوجهي ممتعضة متسائلة:

– منذ متى يعيش في غرفتك؟

قلت بنبرة متشكية متذمرة، شابكاً يديّ خلف ظهري، متراجعاً خطوة.

– منذ ثلاثة أسابيع.

---

(1) ارض الاحتمالات من النصّ المغلق إلى النّص المفتوح في السرد العربيّ المعاصر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1988: 49.

فصاحت بغضب متصنع:

- لماذا سكتّ طيلة هذه المدة؟ سيعجّ القسم الداخليّ بالفئران!)) [1].

يتجسّد البعد الاجتماعيّ في النص السابق من جهة كونه ((تجربة شخصيّة عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميّز ماهيّته الداخليّة، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر عكساً بليغاً)) [2]، فالصّدمة التي أصيبت بها مديرة القسم الداخليّ بعد أن علمت أنّ فأراً يعيش في غرفة الراوي منذ ثلاثة أسابيع، يمكن أن تعطي صورة عن البعد الاجتماعيّ للمجتمع الذي تلقّت فيه شخصيّة المديرة تربيتها وثقافتها إذ كيف يمكن، من وجهة نظرها، أن يسكت الراوي، الذي هو من مجتمع آخر غير مجتمع المديرة، عن وجود فأر في غرفته طيلة هذه المدّة، فذلك يترتّب، من وجهة نظرها، عليه أشياء كثيرة من ضمنها أنّ القسم الداخليّ كلّه سيعجّ بالفئران، وفي ذلك طبعاً ما يسيء إلى سمعة القسم الذي تديره هي، فضلاً عن الجانب الصحيّ والنفسيّ لنزلاء القسم، الذي سيتدهور من جرّاء وجود الفئران. إنّ سكوت النزيل عن وجود فأر في غرفته الشخصيّة طوال تلك المدّة، دون شكّ يقدّم لنا صورة مُغايرة تماماً عن طبيعة المجتمع الذي نشأ فيه هذا النزيل وتربّى، وتلقّى فيه عاداته وطبائعه ومستوى ثقافته... مقارنة بمجتمع المديرة لأنّ ((الشخصية ما هي إلاّ استقرار ملامح وتكوينات ومؤثّرات وتأثيرات ضمن بيئة اجتماعيّة..)) [3].

((الراقصون لم يأبهوا به. ظلّوا يتمايلون ويهزّون خصورهم وأكتافهم، وأحياناً أجزاء أخرى من أجسادهم. انضمّ زميله إليهم مباشرة، في حين توجّه هو نحو بعض الجالسين بلا انتظام حول المائدة يصافحهم باضطراب ويحييهم بابتسامة يسعى جاهداً ألاّ

---

(1) مدن وحقائب: 29.

(2) دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، ترجمة: د. نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972: 32.

(3) تمظهرات الشخصية السردية: 130 .

تكون مفتعلة، ويقول في نفسه رداً على نظراتهم المتسائلة: كـان يجـب ألاّ أكـون وحـدي ...كان لي أمل ...)) [1].

علمنا أنّ البعد الاجتماعيّ للشخصيّة ما هو إلاّ((وسطها الاجتمـاعيّ وحركتهـا داخل هذا الوسط، ومدى فاعليّتها أو خمولها والكيفيّة التي يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتهـا في الحيـاة مـن تجاربهـا المتعـدّدة)) [2].، إذ نـرى ذلـك متجسّداً في شخصية المشهد السابق، فالمحيط يبدو مَرقصاً يعجّ بالراقـصين المنتشين ممـا دفـع بزميـل الشخصيّة إلى الانضمام إليهم مباشرةً، فيما توجّه هو ((نحو بعـض الجالـسين بـلا انتظـام حول المائدة))، وأخذ يصافحهم وهو مضطرب، غـير أنّـه جاهـد مـن أجـل أن لا تبـدو ابتسامته الموجّهة إليهم مفتعَلةً، وهذا يعني فيما يعنيه أنّه ليس متآلفاً معهم ولا مـع المحـيط نفسه المتمثّل بالمرقص من قبلهم، كون كلّ أجساد الراقصين المتمايلة لم تُغره بالرقص كما أغرت زميله الذي شاركهم رقصهم مباشرة، فضلاً عن أنّ الراوي يوحي بأنّ الشخـصيّة كان يأمّل لقاء أحد ما بعينه، وبالطبع لا بدّ أن يكون هذا الأحد فتاةً، غير أنّ أمله على ما يبدو قد خاب ((كان يجب أن لا أكون وحدي.. كـان لـي أمـل..))، أو أنّـه كـان يأمـل بالتعرّف إلى فتاة ما لتكون رفيقةً له في الرقص وفي المكان.

البُعد الاجتماعيّ هنا يـنعكس مـن خـلال شـعور الشخـصيّة بالغربـة والوحـدة والوحشة من خلال اضطرابه وافتعاله الابتسام وعدم المشاركة في الرقص، وهذا يشي بأنّ هذه الشخصيّة من النوع الذي يحتـاج إلى الحـبّ والرفقـة لا العزلـة والانطـواء، وبـذلك يعكس ذاتاً جماعيّةً لا مُستوحَدة.

---

(1) مدن وحقائب: 57.

(2) الرؤية المأساويّة في الرواية العراقية المعاصرة، د. علي عباس علـوان، مجلـة فـصول، المجلّـد (16)، العدد 4، لسنة 1998: 103 .

وفي ((حكايات من عنكاوا)) تظهر الشخصية على نحو أوضح بحكم طبيعة الحكايات وقربها من هذا البعد في بناء الشخصية، لأنها شخصيات مستمدة من الواقع الحقيقي:

((جلستُ في الدكان متباهياً، أنتظر دوري بصبر تلتهمه اللهفة، كان يسبقني رجل كهل وثلاثة أولاد في مثل عمري، يتصفّحون مجلات قديمة ممزقة، يتطلعون في صورها الملونة الجميلة ويتهامسون فيما بينهم. أجلت نظري في الدكان فبهرتني العطور والمساحيق والأدوات والمرايا والمناديل البيض. تنفّست ملياً بارتياح ورضا. اتخذت هيئة الوقار. تناولت مجلة ورحت أتصفحها...))[1].

إنّ الأدب، بعامّة، ما هو إلاّ ((انعكاس للمجتمع والثقافة التي تسود فيه، ووسيلة من وسائل الضبط الاجتماعيّ، لذا يكون للبيئة تأثير كبير في ثقافة الشخصية وسلوكها))[2]، ومن ذلك شخصية النصّ السابق الذي يجلس بتباه في دكان للحلاقة، وما هذا التباهي إلاّ شعور الشخصيّة بوجودها الاجتماعيّ، مما جعلها تعكس لهفة كبيرة للحلاقة، وهذا يفسّر أنّ دخول دكان الحلاقة، والحلاقة نفسها كانا يعدّان حلماً بالنسبة إلى الشخصيّة التي تناولنا لها أبعاداً أخرى في مشاهد سابقة، بسبب من القسر الذي كان تمارسه والدة الشخصيّة عليه، هذا القسر المتمثّل بإجباره هو وأخوته على أن تقوم هي بحلاقة شعورهم حلاقة بشعة، وعلى وفق هذا يكون شعور الشخصيّة بالراحة والزهو والمباهاة لجلوسه في دكان الحلاقة بانتظار دوره في الجلوس بين يدي الحلاق واقعيّاً ومقبولاً من قبل القارئ، إلى جانب تقليده للزبائن الجالسين معه بتصفّح مجلات على الرغم من كونها كانت قديمة وممزّقة إلاّ أنّه وصف صورها بالملوّنة بالجميلة.

---

(1) حكايات من عنكاوا: 21.

(2) تمظهرات الشخصية السردية، بشير ابراهيم أحمد، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2014، ط1: 131.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، وبعد:

توصلت من خلال دراستي هذه إلى أن الشخصية تحتل موقعاً هاماً في بنية الشكل الروائي/ القصصي، فهي أحد المكونات الأساسية للعمل الأدبي إلى جانب السرد والبيئة. وتتأتى للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية، من اهتمام الرواية/ القصة بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود. وقد جعل هذا المركز الهام الذي تبوأته الشخصية في العمل أحد النقاد (حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي) يعرف الرواية بأنها((قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعضها، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها)).

أما موقع الشخصية بالنسبة إلى المكونات الأخرى للنص الروائي، فتحدّده طبيعة الرواية القائمة على الانسجام بين عناصرها، بحيث تشكل هذه العناصر وحدة لا تتجزأ؛ وحدة لا تتألف من مجموع هذه العناصر، بل من تشابكها، ودخول بعضها مع بعضها الآخر في علاقات وروابط تحكم النص وتحدد أبعاده وهويته.

إذن لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي... ثم إن الشخصية القصصية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده.

حظيت الشخصية في العمل الروائي بالدراسة، فقدمت حولها أبحاث كثيرة عكست تطور مفهوم الشخصية الذي رافق تطور نظرة النقد إلى الأدب الروائي/القصصي، وتغير وفقاً لتغير نظرة النقاد إلى الرواية، وطريقة فهمهم لهذا الجنس الأدبي، لذا كان السبب وراء اختياري لموضوع الدراسة إلى جانب أسباب أخرى دفعتني له، أهمها ميلي لدراسة أدباء عراقيين لأنهم يستحقون ذلك لما يملكونه من موهبة وملكة أدبية تستحق أن نوليها

الاهتمام والعناية، والأديب سعدي المالح من هؤلاء الكتّاب، الذي يتمتع بأسلوب أدبي رفيع يحاكي الواقع بأطر فنية.

وأن أنماط الشخصيّة تتعدّد في كلّ أنواع السّرود المعروفة كالقصّة والرواية وغيرها، كالشّخصية النّامية التي تظهر تدريجياً من خلال العمل القصصي وتتطوّر بتطوّر أحداثه،أما الشّخصية الثابتة فهي الشخصية التي يكون دورها بسيط ومقتصر على مساعدة الشخصية النامية للوصول إلى إتمام الأحداث، والشخصية الرمزية هي تلك الشخصية التي تشدنا إليها لما تملكه من غموض لتجعلنا نسعى لسبر غورها البعيد لنصل إلى فهمها.

ولمعرفة الدور الذي تلعبه الشخصية في العمل الفني والمجال المتاح لها لتظهر وجودها المتخيل، يمكن أن نلحظ ذلك في الطريقة التحليلية / التفسيرية(الطريقة المباشرة)، التي تقوم على السرد ووصف السارد والحوار الداخلي الذي ينقله، في حين الطريقة الوصفية/ التمثيلية (الطريقة غير المباشرة) تعتمد على الحوار الخارجيّ ووصف أية شخصية لشخصية أخرى. والأديب سعدي المالح سخّر هذه الطرق وقيضها لخدمه عمله الفني.

والأنماط التي تظهر من خلالها الشخصية والتي تتجسد أمام المتلقي كأنها كائن من جسد وروح والتي يبدع الأديب بمقدار اقناعه لها بوجودها وحضورها، ويمكنه ذلك من خلال تمثله للجوانب التالية:

الجانب الخارجي من حيث المظهر العام للشخصية وسلوكها الظاهري.

الجانب الداخلي من حيث الأحوال النفسية والفكرية للشخصية والسلوك الناتج عنها.

الجانب الاجتماعي من حيث المركز الاجتماعي الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بوجه عام. والمالح استطاع أن يرسم بقلمه كائناً حيّا على الورق من خلال دقّه الوصف والتفاصيل التي ترغم المتلقي على اعتبارها شخصيات حقيقية لها وجود في الواقع.وما يحسب للكاتب سعدي المالح أنه عند وصفه لشخصياته المتخيلة كأنه يقوم بتقمصها والعيش بداخلها كأنه يصف نفسه من حيث إجادة الوصف، أو كأنه يراها

أمامه شاخصة حقيقية ويبدأ بوصفها بدقة وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على تمكنه من أدواته الفنية إلى جانب موهبته الفطرية في التعبير.

لذا ومن خلال دراستي البسيطة والمتواضعة أتمنى على زملائي في مستقبل الأيام أن يجعلوا النصيب الأوفر عند دراستهم النقدية والأكاديمية لكتّابنا وأدبائنا العراقيين لأننا أولى بهم وهم أولى بنا وما يرفع شأن بلدٍ إلا أبنائه، وكلٍ يعمل من موقعه.

وأخيراً...أقول لا ادعي لعملي الكمال، فالكمال لله تعالى وحده، وأن أصبت فمنه سبحانه، وأن أخطأت فمن نفسي وعسى أن تعذروني على ذلك وما نحن إلا بشراً خطّائين ، وخير الخطّائين التوابون كما يقول حبيبنا وسيد الخلق محمد (صلى الله عليه وسلم).

ومن الله التوفيق.

المراجع والمصادر

بعد القرآن الكريم

المصادر:

- حكايات من عنكاوا (مجموعة حكايات) سعدي المالح، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2012.
- في انتظار فرج الله القهار(رواية)، سعدي المالح، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2006.
- مدن وحقائب، (مجموعة قصصية)سعدي المالح، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009.

المراجع:

أولاً - الكتب:

- الأدب عند رولان بارت، فانسان جوف، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، اللاذقيّة، ط1، 2004.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل دار الفكر العربي، ط1، بيروت،1976.
- أبحاث في النصّ الروائيّ العربيّ، سامي سويدان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت،1986.
- الشخصية، ريتشاد. د. س لازاردس، ترجمة سعيد محمد غنيم ود. محمد عثمان نجاتي: دار الشروق،بيروت،1981.
- تمظهرات الشخصية السردية، قراءة في رواية (الطريق إلى عدن) لعمر الطالب، بشير ابراهيم أحمد سوادي، دار تموز للطباعة و والنشر والتوزيع، دمشق، 2014، ط1.
- الاتجاه الواقعيّ في الرواية العراقية، د. عمر محمد الطالب، دار العودة، بيروت، ط1،1971.
- اتجاهات القصة المصرية، د. سيد حامد النساج، دار المعارف،القاهرة،(د.ت).
- الأثر المفتوح، أمبرطو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، 2011، ط1.
- الآداب اللبنانيّة،يونيو، 1960، حوار أجراه فاروق شوشة مع نجيب محفوظ، نقلاً عن: بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر،القاهرة،1986.

- الأدب للشّعب، سلامة موسى:، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2011.
- أرض الاحتمالات من النصّ المغلق إلى النصّ المفتوح في السّرد العربيّ المعاصر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1988.
- أركان القصة، فورستر، ترجمة:كمال عياد جاد مطبعة الوحدة، الفجالة،1960.
- أضواء على الشخصية الإنسانية، نزار محمد سعيد العاني: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،1989.
- الأفكار والأسلوب: دراسة في الفنّ الروائيّ ولغته، تشتيشرين، ترجمة د. حياة شرارة: (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1994).
- الألسنيّة والنقد الأدبيّ د. موريس أبو ناضر، دار النّهار للنشر، بيروت، 1979.
- ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لحكاية جمال، بغداد، عبد الملك مرتاض، ديوان م. ج. الجزائر 1982 .
- الإنسان من هو، قاسم حسين صالح دار الشؤ ون الثقافية العامة،بغداد،1984.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور،، دار العودة، بيروت،1999.
- بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية،عبد الفتاح عثمان مكتبة الشباب، القاهرة/ 1982.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، القاهرة،(د.ت).
- بناء الرواية، د. سفر أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- بناء الرواية، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- بناء الشخصيّة الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان: دار الحداثة، بيروت،1986
- البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،1988.
- البنائية في النقد الأدبيّ، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة،ط3،بغداد،1986.
- البنية الروائية في نصوص الياس فركوح، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار وائل للنشر والتوزيع ،ط 1، الأردن ـ 2011م.
- بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.لاقف6غمنافلتق
- البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، الدار العربية للكتاب،تونس، 1988.

- تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2011.
- التجربة والعلامة القصصيّة، رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل لعلي القاسم، أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1،2011.
- تحليل النص السرديّ، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط،2010.
- التحليل النصّي، رولان بارت، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة، والنشر، دمشق، سوريا، 2009، ط1.
- تحوّلات النص السردي العراقيّ، عبد علي حسن، اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، بغداد، 2013، ط1.
- الترميز في الفن القصصيّ العراقيّ الحديث، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية،العامة، ط1، بغداد،1989.
- تمظهرات الشخصية السردية، بشير ابراهيم أحمد، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2014، ط1.
- تمظهرات الشخصية السردية، بشير ابراهيم أحمد، دار تموز للنشر والطباعة والتوزيع، 2014، دمشق، ط1.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1959.
- الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،1999.
- الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد: دار الزيني،للطباعة، المنيرة،1975.
- الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة،مسكلياني للنشر والتوزيع،ط1، تونس، 2009.
- خمسة مداخل إلى النقد الأدبيّ، ويلبدس سكوت، تر: عناد غزوان، وجعفر صادق الخليليّ، دار الشروق، بغداد ،1994.
- دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، ترجمة: د. نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1972.

- الدّراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،1972.
- الرمزية في الأدب والفنّ، د. إسماعيل أرسلان، مكتبة القاهرة الحديثة، (د.ت).
- الرمزيّة والأدب العربيّ الحديث، د. أنطوان كرم غطاس: دار الكشاف للنشر والطباعة،بيروت،1949.
- الرواية والمكان: دراسة في فنّ الرواية العراقيّة، ياسين النصيّر، دار الشؤون الثقافية،1986.
- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر،ط1، باريس، 1993،
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة،القاهرة،1970.
- سرد ما بعد الحداثة، عباس عبد جاسم، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013، ط2.
- السردية العربية، عبد الله إبراهيم المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992.
- الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، السيد ياسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983.
- الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ، د. فاطمة بدر، إصدارات "بغداد عاصمة الثقافة العربية"، 2012 ط1.
- الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، دار المسيرة، ط1، بيروت،1982.
- الشخصيّة في عالم غائب طعمة فرمان الروائيّ، د. طلال خليفة سلمان، إصدارات بغداد عاصمة الثقافة العربية، بغداد 2012، ط1.
- الشخصية والصحة النفسية،عطية محمود، وعبدة ميخائيل رزق: مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1960.
- الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء علي سلامة: دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.
- الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) الجوهريّ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط3، بيروت،1981.
- ضحك كالبكاء، د. ادريس الناقوري، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط1، بغداد، 1986، ط1.

- طرائق تحليل السرد الأدبيّ، ضمن مقال (حدود السّرد الأدبي)، ترجمة د. مهند يونس،اتحاد كتاب المغرب،ط1، الرباط،1992.
- طرائق تحليل السرد الأدبيّ، مقولات السرد الأدبيّ، تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، الرباط 1992.
- طرائق تحليل السرد الأدبيّ؛ التحليل البنيويّ للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب،ط،1994.
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أوئيلية، ترجمة: نهاد التكرلي: دار الشؤون الثقافية، العامة، ط1، بغداد، 1991.
- عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة،عالم الكتب القاهرة، 1969.
- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافيّ العربي، 1983.
- غير المألوف في اليوميّ والمألوف، ياسين النصيّر، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012، ط1.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، 2000.
- فنّ القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة،ط7، بيروت،1979.
- فنّ المسرحية، فرديت مليت، وجيرالدايس نبتلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،2004.
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1998.
- في نظرية الوصف الروائيّ، نجوى الرياحي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.
- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، اوزو الدويكرو وجان ماري ستشايفر، ترجمة د. منذر عياش، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء:2007.
- القصة القصيرة في العراق، د. عمر الطالب، مطابع جامعة الموصل، الموصل، 1979.
- القصة والرواية، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق،1980.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1956.
- اللغة- الخيالي والرمزي، جاك لاكان، منشورات الاختلاف، تر: مصطفى المسناوي، الجزائر ط1، 2006.
- المُتخيّل السّردي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافيّ العربيّ، الرباط- بيروت 1990.

- المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محيي، الدين، القاهرة، 1939.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر- باريس، 1993، ط1.
- مدخل الى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- مدخل علم النّفس، لندا. ل. دافيدوف، ترجمة: سيد طواب وآخرون، الرياض، دار ماكجرووهيل 1980.
- مدخل لدراسة الرواية جيريمي هو رثون، ترجمة: غازي درويش،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
- مذهب للسّيف.. ومذهب للحبّ، رؤية نقديّة جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال رؤيته الشاملة "ليالي ألف ليلة وليلة"، شاكر النابلسيّ،دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت،2004.
- المصطلح في الأدب العربي، د. ناصر الحاني، دار الكتب العصرية، بيروت،1968.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب العربيّ، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء،1985
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني،مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002.
- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، مادّة شخص. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،1979.
- مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان منشورات دار الاختلاف ط1، الدار البيضاء، 2005.
- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربيّة، من التأسيس إلى التّجنيس، نجيب العوفي،مركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1،1987.
- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د. يوسف حطيني:، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- من طرائق تحليل السرد الأدبي، مقولات السرد الأدبي، مقالة: حدود السرد، جيرار جنيت، تر: بنعيس بو حمالة،ط3، دار الحوار،المغرب،2006.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي د. صلاح فضل: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1978.

- موضوعات في الإنشاء الأدبيّ الحديث، أحمد الخوص، المطبعة العلمية،ط1، دمشق،1994.
- المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد ابو لبن، دار الينابيع،عمان،1994.
- النصّ الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، أ. د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، ط1.
- نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: يحيى الدين صبحي: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي،1972.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة، إبراهيم ناجي، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989.
- نظرية السرد، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، الجزائر، ط1، 1989.
- نظرية المنهج الشكلي، ترجمة:إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت،1982.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غُنيم هلال،، ط1 ،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973.
- النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1 1988.
- النقد التطبيقيّ التحليليّ، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر
- الوجيز في دراسة القصص، ليدا ولتبيريد وتيزلي لويس، ترجمة:عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر المغرب،1989.
- الدوريات:
- الإنشائية الهيكلية، تودوروف، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد3، لسنة 1982.
- بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ حوار أجراه فاروق شوشة مع نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، الآداب اللبنانية، 5,4 يونيو، 1960
- البيئة اختلاف المكان واحتمالات السّرد، د. مهند يونس، مجلة الأقلام، ع 1993.
- البيئة في القصّة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، ع 7 لسنة 1989.

- الإنشائية في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد،العدد7، لسنة 1989.
- تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي ليون سرسيليان، ترجمة: د. عبد الرحمن محمد عبد رضا،مجلة الثقافة الأجنبية،بغداد، العدد3، لسنة 1983.
- جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة، مجلة فصول، القاهرة، العدد 4 لسنة 1997.
- حدود السّرد، جيرار جنيت، ترجمة بنعيس بو حمالة، مجلة آفاق المغربية 1988.
- حركة الشخوص في الشرق المتوسط، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 27، لسنة 2000.
- الحوار دراميّاً، بدري حسّون فريد، آفاق عربية، ع 1، السنة الثانية والعشرون، ك2- شباط، 1997.
- رسم الشخصية في رواية المعركة، د. صبري مسلم حمادي، مجلة التربية والعلم، كلية التربية – جامعة الموصل، العدد 7، لسنة 1989.
- الرواية، حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د. عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد،العدد 2، لسنة 1992.
- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد23، لسنة 1999.
- الرؤية المأساويّة في الرواية العراقية المعاصرة، د. علي عباس علوان، مجلة فصول، المجلّد (16)، العدد 4، لسنة 1998.
- السرد والوصف، جيرار جنيت، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبيّة، ع 2، 1992.
- الشخصية، تزفتيان، تودوروف، ترجمة: د. محمد فكري، مجلة الحرس الوطنيّ، العددان 189،و 190، لسنة 1998.
- الشخصية في القصّة القصيرة، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9 لسنة 1991.
- غواية السرد وغواية الشعر- مشروع تساؤل، عبد الواسع الحميريّ، مجلة غيمان، العدد الثامن، 2009.
- فن كتابة القصة،حسين القباني، مكتبة المحتسب،ط2،عمان، 1974.
- في مفهوم الشخصية الروائية، د. إبراهيم جنداري، الأقلام، العدد 2 لسنة 2001.
- القصة والتغيير الاجتماعي، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد2، لسنة 1978.
- الكون القصصيّ- آليات السرد وتمثّلات الدلالة، محمد ابراهيم عبد الله، كتاب مجلّة شُرفات رقم (7)، ط1،مطبعة الديار، موصل، العراق، 2013.

- مـدخل إلى التحليـل البنيـوي للقـص، ترجمـة منـذر عيـاش، مجلـة العرب،الفكـر العـالمي، بيروت،العدد 5لسنة 1989.
- مدخل إلى تحديد خطاب الرحلة العربيّ، سعيد يقطين، مجلة الأقلام، العددان؛ 5/ 6، 1993.
- المنظور الروائي بـين النظريـة والتطبيـق، د. إبـراهيم جنـداري، مجلـة آداب الرافـدين، كليـة الآداب، جامعة الموصل، العدد25، لسنة 1993.
- مستويات النّص السرديّ الأدبيّ، جان لينتفلـت، ترجمـة رشـيد منـدر، مجلـة آفـاق المغـرب، العددان 8، 9 لسنة 1988.
- مقولات السرد الأدبي، تودوروف،، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المغـرب العددان8،9 لسنة 1988.
- الرسائل والاطاريح:
- البناء الفنّي للرواية التاريخية العربية(1870– 1939): دراسة فنيّة مقارنـة، خالـد سـهر محيـي الساعدي، رسالة ماجستير، جامعة القادسية،2002.







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com